CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

600

junio 2000

DOSSIER:
José Ángel Valente

Charles Tomlinson
Algunos americanos

Fernando Escalante
Voltaire mira el terremoto de Lisboa

Centenario de Leopoldo Marechal

Entrevista con Antonio Muñoz Molina

Notas sobre María Luisa Bombal, José Lezama Lima, Germán Arciniegas, Isaiah Berlin, Hans Blumenberg y Joaquín Rodrigo

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

600 ÍNDICE

DOSSIER
José Ángel Valente

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
José Ángel Valente

Coordinadora:

Eva Valcárcel



José Ángel Valente. Foto de Eva Valcárcel (La Coruña, 1997)

Valente: de la contemplación de la muerte

Antonio Gamoneda

José Ángel Valente es el primer poeta español que, después de la guerra civil, entiende que la articulación histórico-crítica de la poesía en grupos con rasgos comunes es una trampa, dado que la individualidad va a sufrir ese supuesto de comunidad como una limitación. La poesía es una aventura subjetiva; se proyecta en un marco histórico y colectivo pero se hace real en la soledad.

Este decidido desprendimiento de una falsa matriz es causa, desplazando todo gregarismo, de que el curso generativo de la poesía de Valente resulte insólito (y por ello cuestionado en el postizo marco generacional), obligando a considerarlo en su peculiaridad aislada, si bien cabe contemplar afinidades –y diferencias– con la peculiaridad aislada de otros grandes poetas, contemporáneos o no, europeos o no. Al tiempo, habrá que observar la evolución de su actitud referida al plano existencial, en paralelismo con una radicalización –en sus tensiones, en su pureza– del que, para entendernos, llamaremos pensamiento poético. Sólo para entendernos, porque este pensamiento, como experiencia y como cauce de conocimiento, excede las nociones del pensamiento vinculado a los juicios comunes, a la investigación o a los sistemas. Es un pensamiento que se origina precisamente en la disolución de la normativa común del pensar. Es pensamiento en la proximidad de lo invisible; en un olvido que es apertura total de la memoria; en un espacio en el que las presencias, las desapariciones y las apariciones son realidad *en* el símbolo, y el símbolo no remite a otras realidades, sino que *las tiene consigo* en el cuerpo verbal, en un *espesor* que hace sensibles, físicas, incluso las «sustancias de espíritu».

A mí, por causas que quizá tienen que ver con afinidades, me interesa traer aquí un aspecto «final» de la poesía de Valente: el que concierne a la contemplación de la muerte. Antes, creo que debo hacer algunos avisos.

Qué duda cabe: Valente vive un una comunicación derivada de circunstancias tan obvias como puede ser la de compartir planeta y estar en el tejido temporal y cultural mismo del *Tao-Te-King,* del Cristo, del sufismo y del quietismo, de Juan de Yepes y del *Zohar,* por ejemplo. Con estas men-

ciones no pretendo agotar las marcas ideológicas que puedan recaer en la conciencia de Valente –que otras muchas acudirán a ella– sino, muy al contrario, expresar mi convicción de que Valente no se encuentra con estos saberes para crear un «programa» articulando claves y contenidos y, a partir de tal programa, hacer poesía. No. Lo que sucede es que Valente vive en una *tradición* amplia –planetaria y multitemporal– en la que encuentra experiencias fraternas. En una palabra: quien llega a ser tocado por la incandescencia de los límites, quien se siente en la cercanía de lo invisible (y esto puede ocurrirle también –quizá es mi caso– a un pertinaz materialista), confraternizará con otros implicados en experiencias equivalentes. Pues dicho sea una vez más: la experiencia poética de Valente es una experiencia *en los límites*.

En éstos, una ineludible dialéctica propone la asunción de lo incomprensible: la oscuridad última es la luz; el olvido es la totalización blanca de la memoria; el vacío es la forma última de la plenitud; el espíritu está en el extremo de la locura celular o en el éxtasis cuya elevación se ha iniciado en el sexo. (Se me ocurre recordar aquí que la mandorla es una representación genital, simultáneamente cristológica y cosmovisionaria).

Puesto en esta línea y pensando en los dos últimos libros de Valente (la antología titulada *El fulgor* aparte), tengo algo que decir de la perfección del olvido, de la felicidad vacía de la muerte, del corte ontológico que (dicho sea en una perspectiva realista y verificable) pone miedo y dolor en los mecanismos existenciales.

«Quizá estabas muerto. Quizá yo estaba muerto. Y de ahí la inmovilidad y la luz». Esto ha escrito José Ángel Valente desde el sufrimiento: «inmovilidad y luz». Advertir esto desde el miedo y el dolor es –una vez más y siempre– experiencia de límites. Temible don de la poesía. Este exceso, confiado a una sensibilidad aún sangrienta, a las llagas y la debilidad de un viviente, hace que me resulten triviales las distintas nociones –de inclinación escolástica casi todas ellas– de la trascendencia. Inmovilidad y luz ahí mismo, en el expirar, en el extremo de lo inmanente. Percepción de algo no menor que la eternidad, aunque no sea (¿o sí?) eternidad.

Lo más fuerte de esta circunstancia (sea a causa del amor o a causa de la muerte) es que la aventura mística se desarrolla y soporta *aquí*, porque el allende no es más que «inmovilidad y luz»; inmovilidad y luz que *pesan* en el viviente de tal forma que ya no hay distinción entre el espanto y la felicidad, como no la hay entre los extremos de la oscuridad y la luz.

Estas ocurrencias –las mías–, que algo quieren decir a propósito de los filos de la existencia –de los filos que hienden lo invisible–, quieren decir

también que la poesía de Valente, pura y temible, abocada a la mística (a una mística de la inmanencia, según entiende el materialista que yo pretendo ser) y, por ello, apenas soportable, es, en su belleza, indiscernible de la crueldad como ésta lo es del amor.

De gran poeta, pero también de viviente tembloroso en su interior sangriento, son las articulaciones de significado que, a veces, nos propone. Por ejemplo en *Nadie*, libro de publicación aún cercana, en el que aparece el siguiente poema:

> Si después de morir nos levantamos, / si después de morir / vengo hacia ti como venía antes / y si hay algo en mí que tú no reconoces / porque no soy el mismo, / qué dolor el morir, saber que nunca / alcanzaré los bordes / del ser que fuiste para mí tan dentro / de mí mismo, / si tú eras yo y entero me invadías / por qué tan ciega ahora esta frontera, / tan aciago este muro de palabras / súbitamente heladas / cuando más te requiero, / te digo ven y a veces / todavía me miras con ternura / nacida sólo del recuerdo. / Qué dolor el morir, llegar a ti, besarte / desesperadamente / y sentir que el espejo / no refleja mi rostro / ni sientes tú, / a quien tanto he amado, / mi anhelante presencia.

O en el mismo libro, páginas más adelante:

> Tú duermes en tu noche sumergido. Estás en paz. Yo araño las heladas paredes de tu ausencia, los muros no agrietados por el tiempo que no puede durar bajo tus párpados. Ceniza tú. Yo sangre. Leve hoja tu voz. Pétreo este canto. Tú ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme.

Por esta contradicción, por este «no saber», por este «ser indiferente a la exigencia del sentido prefijado» (en estos entrecomillados estoy citando a Valente), su poesía es más exacta, pura y extremada. Por ello hay que valorar –y querer– a Valente frente a la desidia crítica y la incomprensión tendenciosa de algunos nuevos «garbanceros» (salvada sea la memoria de Galdós) que destacan por su torpeza entre los minirrealistas del momento. Y por ello yo, dentro de unos pliegos que se quieren significativos, me dejo llevar por un impulso afectivo (derivado quizá de algunas afinidades, como decía antes) y cierro mi página con algo parecido a un homenaje. Se trata de un viejo texto poemático que escribí pensando en otro «camarada mortal» (en este entrecomillado me cito a mí mismo), pero yo estaba equivocado limitando la dedicación; el texto adquiere su sentido en un *nosotros* que, en modo principal, incluye a Valente.

Sábana negra en la misericordia: / tu lengua en un idioma ensangrentado. // Sábana aún en la sustancia enferma, / la que llora en tu boca y en la mía / y atravesando dulcemente llagas / ata mis huesos a tus huesos humanos. // No mueras más en mí. Sal de mi lengua. // Dame tu mano para entrar en la nieve.



«Barro que te reclama»: Valente y los metafísicos ingleses

Julián Jiménez Heffernan

¿Donde están, pues, o por qué frontera
separados el cuerpo y el espíritu?

«Ahora ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos». Así comienza un poema de Valente incluido en su libro *No amanece el cantor* (1992). Y uno se asombra ante la seguridad con que se enuncia esta certeza («ahora ya sé»), presentada desde una deixis temporal que nos hace sospechar que la duda nació en un pasado imprecisable y que se prolongó agónicamente, que se perpetuó hasta el momento de la enunciación. Uno sospecha asimismo que la formulación de esta duda le vino dada a Valente: «I wonder, by my troth, what thou and I / Did till we loved? were we not weaned till then?/ But sucked on country pleasures childishly?». Las preguntas de Donne (*The Good Morrow*) exploran el escándalo metafísico de un pasado no compartido: ¿cómo es posible que los amantes estuviesen separados antes de conocerse? Si las almas nacen a la búsqueda, si, como expresara Platón en *El banquete*, cada uno busca «siempre su propia contraseña (*symbolon*)»: ¿cómo es posible que no se hayan encontrado antes? ¿cómo es posible que las almas no habitasen, otrora, en sus cuerpos enlazados? Valente no responde. Pero certifica la eventualidad de un encuentro continuado, en lo trascendente, desde el espacio inmanente y ceniciento de la muerte. Así concluye su poema: «Y me mueve el deseo de ir hasta el lugar en donde estás para depositar junto a las tuyas, con flores tardías, mis cenizas».

La poesía de Valente gira siempre en torno a un mismo centro. La misma circularidad que él denunciase en la obra de Juan Ramón Jiménez es fácilmente detectable en su poesía. Basta mirar al poema que abría su primer libro *A modo de esperanza* (1953-1954) para comprender que ya entonces la ceniza era su lecho original de enunciación: la base –fundamento (*Grund*) o precipicio (*Abgrund*)– de su propia epistemología poética. Esta circularidad, este vértigo de piedras (o cenizas) que retornan a su centro, consti-

tuye en el poeta gallego un mecanismo de insistencia figurativa o estancia retórica: una residencia pertinaz en ciertas palabras, una forma de estar, incondicional y extrema, en un universo de metáforas obsesivamente volcadas en la figuración del espacio –los espacios o el vacío– de ese extraño objeto que la metafísica occidental denomina alma. Y este continuo estar en la desconcertada palabra del alma es lo que confiere a su poesía un rigor y una unidad ciertamente sorprendentes. Cabría decir envidiables, a tenor de las polémicas presentes. Y no porque Valente *tenga alma*: su tenencia o imposesión no creo que le preocupe. Sino porque sabiendo como sabe que la lírica occidental es dicción de alma, Valente sabe además decirla (y desdecirla) como nadie. Y es junto a este ejercicio de dicción donde cabría situar otro ejercicio similar, la estrategia –ya destrascendentalizada– de enunciación del alma que construyesen poetas metafísicos ingleses como John Donne y George Herbert. En este sentido, la presencia de esta poesía inglesa en Valente no se produce a modo de *influencia*. Este término –hidrológico y astrológico– es excesivamente inepto para describir la dinámica de identidad figurativa que vincula la escritura de Valente a la de Donne y Herbert. Pero si hubiésemos de emplearlo habríamos de afirmar que Valente *se influye* en ellos. En términos borgesianos, Valente se inventa sus precursores, va hacia ellos y los contamina. La suya es, pues, una singular estrategia de encuentro. Así lo ha hecho siempre, y no sólo con poetas ingleses. Piénsese en Jabès o en Celan. Harold Bloom ha descrito con perspicacia este singular mecanismo de retroproyección: todo poeta fuerte reinventa a sus precursores con el fin de inventarse a sí mismo como lugar en la escritura. El problema, con Valente y con todo poeta fuerte, no reside tanto en la usurpación acrónica de sus precursores. Esto es algo que se explica fácilmente desde el concepto nietzscheano de lo intempestivo *(Unzeitgemässe)* que Ernst Bloch supo hábilmente reformular al hablar de la necesaria supervivencia textual de lo antiguo: el modo en que ciertas escrituras (y sus tropos e ideas asociadas) subsisten en el presente desde una persistente incontemporaneidad *(Ungleichzeitlichkeit)*. El problema reside en cambio en la penuria exegética que provoca la remisión, siempre demasiado rápida y mecánica, de una poesía escrita en cierto idioma a una poesía escrita en otro idioma. Si la hidrología monolingüe es arriesgada, la hidrología que se empeña en la confluencia (o influencia) de dos aguas o dos lenguas distintas, es especialmente peligrosa. Y la confluencia que me ocupa, el cotejo entre poesía española e inglesa entre los siglos XVI y XX, resiente los daños de este riesgo de manera ostensible.

Se sabe que Unamuno leyó a muchos poetas ingleses (Wordsworth, Coleridge, Browning) pero no se ha estudiado bien la relación. Más allá

del apunte erudito o la evocación pasajera, conviene averiguar las razones de dicho encuentro. Se sabe que Cernuda leyó, tradujo e interpretó a muchos poetas ingleses. Philip Silver ha llegado a afirmar que los contemporáneos de Cernuda son Shakespeare, Donne o Marvell. Y eso no es del todo cierto. Se sabe asimismo que Valente es un gran conocedor de la lírica inglesa; la anglística española le debe mucho, aunque no siempre lo reconoce. Este conocimiento le ha permitido, por otro lado, interrogar en múltiples ocasiones los términos exactos de las «influencias» apuntadas y de otras sólo sugeridas. En su ensayo «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» (1959) (en *Las palabras de la tribu*), el poeta gallego subrayaba la importancia del libro de Louis Martz, *The Poetry of Meditation* (1957), un estudio en el que se demostraba la importancia que los hábitos de meditación jesuítica tuvieron en la construcción de la lírica metafísica en Inglaterra. Valente sugería, con inmensa penetración, que la tonalidad meditativa de cierta poesía tardía de Cernuda podía explicarse como una estrategia de reencuentro del poeta español con una escritura originalmente española (de San Juan a Francisco de Aldana).

«Me parece evidente que el contacto de Cernuda con la tradición meditativa a través de la poesía inglesa resulta particularmente fecundo en la medida en que es, al propio tiempo, redescubrimiento o hallazgo contemporáneo de nuestra poesía meditativa, cuyas raíces no son probablemente distintas de las de los metafísicos».

Pero Cernuda tuvo en Unamuno, asegura Valente, un precursor insigne en este intento de insuflar una dimensión meditativa a la poesía española: «La línea que Unamuno se propuso fue simplemente la de abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético». De ahí su inmersión en Leopardi, Coleridge, Wordsworth o Browning. Y esto es algo que repite con insistencia en su ensayo sobre Darío. En su ensayo sobre Juan Ramón vuelve a aludir a esta dimensión meditativa, si bien emplea el término –ya conscientemente importado de la historiografía literaria inglesa– de «metafísica». Pero no importa la etiqueta. Importa que Valente no sólo alude a las relaciones, sino que justifica su existencia desde principios de necesidad poética. En otro ensayo fundamental, titulado «Una nota sobre las relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII» (*La piedra y el centro*), Valente vuelve a invocar el texto de Martz e insiste de nuevo en la necesidad de justificar las relaciones: «Inglaterra importó literatura española porque la necesitaba, es decir, para cubrir una demanda interior que no podía atender con la adelgazada producción nacional de ese momento». Insiste asimismo en el método preciso que debe adoptar el cotejo entre literatura devota (los sermones) y los discursos narrativos:

«Hay que analizar a fondo no sólo las zonas de comunidad temática, sino las de comunidad estilística». Y el ejemplo que ofrece es un cotejo entre textos escritos en castellano (un sermón de Fray Diego de Arce y la prosa de Quevedo). En rigor, Valente designa, por omisión, el desafío supremo del comparatista: ser capaz de apreciar esta *comunidad estilística* entre escritores en lenguas diversas y lograr, en un segundo momento, justificar esta comunidad desde principios, como diría Wölfflin, de necesidad (*Notwendigkeit*) artística. A mi juicio, el desafío es casi insalvable, y lo es por motivos de una necesidad paralela: la que ata al poeta en una lengua con el resto de los poetas en su lengua. En este sentido, estoy persuadido de que los contemporáneos de Cernuda no son Donne o Marvell, sino Garcilaso y Salinas. Del mismo modo, y retornando a Valente, creo que sus críticos han provocado, en sus lecturas, un aislamiento intolerable de Valente con respecto a sus precursores reales: San Juan, Quevedo, Góngora, Juan Ramón, Machado, Unamuno, Cernuda y Lorca. La crítica reciente interroga el sentido de la poesía de Valente ya desde una remisión foránea (las místicas, Jabès, Celan, incluso Heidegger) ya desde una introversión autista, como poesía autoincidente. A veces se producen remisiones extragenéricas (de la música dodecafónica a la pintura de Klee). No digo que estas remisiones no sean necesarias. Digo sencillamente que hay otra mucho más perentoria: la de su poesía con la de sus precursores fuertes. No hace falta mucho oído para escuchar a Góngora en los siguientes versos de un poema de *Al dios del lugar* (1989): «levanta otoño oscuro / tus áureos pabellones». O para escuchar a Quevedo en el siguiente verso del poema «Albada», del libro *Mandorla* (1982): «fragmentos de mí mismo naufragados». El problema surge cuando se intenta escuchar, en la obra de Valente, a un poeta que escribe en otra lengua con el fin de precisar la *comunidad estilística* entre ambos.

Sin embargo, y a pesar de la dificultad, considero que esta escucha, en el caso de la poesía metafísica inglesa, no sólo es posible sino necesaria. Valente abre *Las palabras de la tribu* con una cita de Wallace Stevens: «One function of the poet at any time is to discover by his own thought and feeling what seems to him to be poetry at that time». Son las palabras con que Stevens comienza la introducción a su libro *The Necessary Angel* (1942). Pero ya sabemos cuáles eran los contemporáneos de Stevens: Marlowe, Shakespeare y Whitman. El tiempo de un poeta no coincide necesariamente con su tiempo –lo subrayó Eliot– y Valente habita gozosamente sus islas de incontemporaneidad. Basta recordar su obsesión por reescribir a (y reencontrarse con) San Juan: una presencia obvia. Y otra menos obvia: su necesidad de obliterar (y distanciarse de) Juan Ramón.

Valente pugna por huir de la expansión modernista, de la disolución del yo en un misticismo cósmico de aberturas infinitas. A Valente le preocupa la inversión del proceso místico que ejecuta la escritura poética del modernismo: «Sin duda, Juan Ramón Jiménez incorpora muy eficazmente formas de la expresión mística pero, en realidad, su trayectoria invierte la dirección del proceso que el místico sigue». Y aquí Valente sigue de cerca la lección unamuniana: la necesidad de explorar el «infinito hacia adentro». Y es exactamente aquí donde cabe localizar la necesidad, en la lírica de Valente, de descubrir un espacio de escritura lírica que permita reconciliar las formas del *intimismo místico* sanjuanista con un ejercicio de constante *destrascendentalización*, el que exigía el universo de desesperación moral que habitaba su lírica primera, *a modo de esperanza*. ¿Es posible una mística inmanente? ¿Es posible escribir el alma en la contingencia, en la fisicidad de un mundo rigurosamente irredento y destrascendentalizado? ¿Es posible una mística de la ceniza, una mística del cuerpo, una apoteosis espiritual en la «otra luz» de la fisicidad? Lo es: Deleuze la descubrió en Spinoza. Valente la quiso descubrir en la misma Santa Teresa, desconcertada defensora de una «escatología y gloria de la carne». Y está también en Bruno, y en Donne, y a veces en Herbert, y a veces en Hopkins. De ahí que el primer Valente se descubra en la lírica de Donne. El poeta inglés es una presencia inexpugnable en su poesía y en su obra ensayística. Dos referencias explícitas preludian dos de sus creaciones. El poema «El alma» de *Poemas a Lázaro* se abre con estas palabras tomadas de un sermón de Donne «... therefore the soul hath a resurrection». El libro *La piedra y el centro* se abre con dos célebre versos del poema *The Canonization*: «We die and rise the same, and prove / Mysterious by this love». En ambos casos se aísla el enigma de una resurrección posible. La del alma queda hábilmente confutada en el propio poema, cuando interroga la posibilidad de que ésta pueda apoyarse en lugar alguno: «¿Y dónde el alma al fin / sin forma errante, / en qué cámaras ciega, / anónima en qué aire?». Un alma ciega es un alma sin ventanas: *point des fenêtres,* en términos de Leibniz. Y así la inmanencia espinosiana, así la corporalidad o el mundo tras la caída. No hay, responde Valente, alma sin apoyo, porque el alma *es* su apoyo, como en la metonimia el contenido es su continente. El alma –pájaro solitario– no es más que la rama irredenta y mortal en que se posa:

> No, tú no existirás
> en la espera terrible
> sin rama en que posarte,
> hasta que el barro sople sobre ti

y en la nueva luz te alce
a tu reino completo
para hacerte visible a los ojos del Padre.

Es el barro el que sopla: es la inmanencia la que proporciona la figura. Y en el poema *The Canonization*, la perpetuidad del amor se logra de manera idéntica a la supervivencia del Ave Fénix, tras la elevación o resurrección desde el ámbito inmanente de las cenizas. Con todo, la lírica de Valente (a diferencia de la modernista) jamás certifica esta perpetuidad en la trascendencia. Como en Donne, la redención (el amor, la felicidad) sólo puede tener lugar en el espacio grávido y carnal de la inmanencia, en los frescos racimos o los fúnebres ramos. En el poema *The Extasie*, el poeta inglés lanza brevemente las almas de los amantes hacia una comunicación ingrávida, pero súbito las hace retornar a sus cuerpos («To our bodies turn we then»). Y Valente siempre torna a su cuerpo: «Despojado de mí busco mi cuerpo en vano» (Los olvidados y la noche, en *Poemas a Lázaro*). La incorporalidad es, como asegura Valente en un poema de *Mandorla*, un avatar de la muerte, nunca de la vida: «Morir / no tiene cuerpo». Y su siguiente libro, *El fulgor*, se construye íntegramente como una interpelación al cuerpo desde un lugar que no puede ser el alma, pues se trata de un lecho en el que «se forman las palabras corporales / que no podíamos decir». El sujeto lírico de Valente emerge siempre desde el despojo o ceniza de su cuerpo, aturdido y exultante, para imponer su coloquio con la trascendencia (a veces alma, a veces amada, a veces Dios). Y ese coloquio se reduce siempre a una furiosa recriminación monológica: el cuerpo (ámbito irredento y lugar de la voz) reprocha a la trascendencia los rigores de lo que en su poema «El alma» llamara «la espera terrible». Donde mejor se aprecia esta dinámica de interpelación es en el espléndido poema «El emplazado»:

No me llames después
ni quieras
a eternidad remota
aplazarme y juzgarme.

No me llames después:
hay tantas cosas
de llanto y luz urdidas
–ahora, cerca
de mí– que la vida limita.

No a eternidad me llames, no me llames
después, ni quieras
emplazarme remoto.

Mira estas manos tristes
de recordarte en tanto
humano amor, en tanto
barro que te reclama y no me llames
después: júzgame ahora,
sobre el oscuro cuerpo
del amor, del delito.

Barro que te reclama: eso es la palabra (el cántaro, el canto, continente de un alma que nunca comparece). También Donne conocía los rigores de un barro, un polvo, una ceniza que no conoce redención: «If I were but meere dust and ashes, I might speak unto the Lord, for the Lordes hand made me of this dust, and the Lords hand shall recollect these ashes». Y pese a la certeza ocasional del sacerdote, que quiere tener alma, el poeta se sabe en la inmanencia irrevocable de su cuerpo. En sus sonetos sagrados se lamenta: llega casi a insultar a su Dios. Pero en su poesía amorosa se congratula en una ufana exaltación de la materia. Tanto Donne como Herbert expresaron como nadie antes el contenido exacto de las agustinianas *ejaculationes animae*, aunque ambos las tornaron, como hará luego Valente, en *ejaculationes corporis*. De ahí la comunidad estilística: los tres (y también Hopkins y Eliot) comparten tanto un estilo de enunciación como un universo figurativo. Así claramente en Herbert: «Thy clay that weeps, thy dust that calls» (*Complaining*). Y en ambos, Herbert y Donne, presenciamos idéntica urgencia escatológica, idéntica exigencia de redención *hic et nunc*, sin aplazamiento posible: «Repair me *now*, for now mine end doth haste» (Donne, «Holy Sonnet I») o «*here* on this lowly ground / teach me how to repent» (Donne, «Holy Sonnet II»).

Insisto. Valente viaja temprano a la lírica inglesa del diecisiete en primer lugar –claro– porque viaja a Inglaterra y logra intimar con ella. En segundo lugar porque la necesita. Descubre una escritura que le permite interpelar a lo sagrado desde la contingencia grávida de la materia (el despojo, la carne o la ceniza), que le permite adentrarse en la declinación y pesos de la luz, que le autoriza (como en Donne) a divinizar la tierra, que le permite no *desenamorarse del mundo* (como hicieran Santa Teresa o Juan de Valdés) y proclamar, con Flaubert, «Être la matière!». No hay trascendencia en Valente. Se equivocan –creo– muchos de sus lectores y casi todos

sus detractores. Valente no ha hecho otra cosa que afirmar, con Donne: «we are not transplanted, but transported, our dust blown away with prophane dust, with every wind». Pero el transporte de la ceniza es siempre en el horizonte de la inmanencia. Y el mayor esfuerzo de Valente ha sido el de hallar un reposo (una urna, un verso, un cántaro) para su polvo enamorado: «a handful of dust». Y enamorado –sí– de mundo. «Será que tienen alma»: no. Será más bien que tienen cuerpo y barro –*serán ceniza*– y que saben proclamarla.



Enajenación y símbolo: de Horacio a José Ángel Valente, pasando por Erasmo

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos

Unos textos literarios, pertenecientes a épocas muy distintas, nos brindan una situación parecida: en un teatro vacío un hombre, solo, aplaude una representación inexistente, irreal. El motivo, clásico, parte de Horacio *(Epístolas,* II) y, con el humanismo renacentista, será retomado por Erasmo de Rotterdam. En efecto, en su *Elogio de la Locura* (cap. XXXVIII), y por boca de la *Mona,* al distinguir ciertas formas felices de *insania* –como la que caracteriza la inspiración divina de los poetas– de la *stultitia* propiamente dicha, Erasmo nos cuenta la historia de un habitante de Argos que tenía por costumbre acudir a un teatro vacío para, una vez allí, gozar de tragedias que sólo se representaban en su imaginación. Por lo demás, llevaba una vida completamente normal. Cuando fue curado por sus familiares y recobró el juicio, el hombre se lamentó de esta manera: «Me habéis matado, amigos, no salvado, arrancándome así el gusto y quitándome por la fuerza el gratísimo desvarío de mi mente»[1].

Respecto a su fuente, la versión de Erasmo añade una referencia a la duración aproximada de la enajenación del argivo en el teatro vacío –días enteros *(ut totos dies solus...),* inexistente en Horacio. Se intensifica, así, la rareza del tipo de *insania* que sufre el personaje.

En un poema de José Ángel Valente, del libro *Al dios del lugar,* descubrimos, parcialmente, una situación similar:

> Caían uno a uno los telones
> falsos de la memoria
> hasta llegar a la medida
> nueve del Lacrymosa.

[1] *Horacio,* Sátiras. Epístolas. Arte poética, *ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996, p. 525. Sobre esta anécdota, véanse Marcel Bataillon, «Un problema de influencia de Erasmo en España. El* Elogio de la Locura», *en* Erasmo y el Erasmismo, *Barcelona, Crítica, 1983, pp. 327-346, y Ernesto Grassi,* La filosofía del humanismo, *Barcelona, Anthropos, 1993, p. 152.*

Después
no había nadie en las gradas vacías
y tú aplaudías solo
el desfile infinito
de tantas sombras luminosas.

(*Requiem*)[2]

Mozart, a su muerte, dejó el *Requiem* inconcluso en la parte, según tradicionalmente se cree, del *Lacrymosa.* Este hecho se apunta en la primera estrofa del poema. La segunda presenta al compositor, ya muerto y entre las sombras, oyendo y aplaudiendo la música que no pudo acabar. Tal sería el resumen argumental del poema, según la propia interpretación del autor[3].

Si bien se trata de contextos culturales, literaria y significativamente distintos, podríamos reconocer en estas referencias intertextuales una similar proyección metafórica del ser, como *ser-en-el-mundo-poéticamente.* La enajenación del argivo y la intuición en el poema de una vida que, desde la perspectiva del triple presente agustiniano, es esperanza, atención y recuerdo problemáticos –«... los telones falsos de la memoria...»–, y que deviene sentido con la condición necesaria de la muerte, nos transmiten una común experiencia desasosegadora directamente relacionada con la temporalidad.

Interpretemos así dicha situación como una forma de expresar poéticamente la vivencia humana de la inocencia perdida, o del sentir originario –del sentido del ser– y, por consiguiente, de referirse mediante imágenes al devenir inevitable del tiempo, y, por contraste, a la eternidad divina. Del mismo modo, la visión del hombre situado en un graderío vacío podrá entenderse como la reivindicación del acto creador que se pretende original o *desatinado.* El hombre de Argos vive poéticamente su enajenación a través de la imaginación que media entre el ser íntimo y el deseo anhelado. El sujeto del poema encarna la poesía con la muerte que hace posible lo imposible. No llegan a dar forma concreta y material a su «existir poético», porque se constituyen ellos mismos en el nexo de unión metafórico entre lo real y lo imaginario. Puesto que la inhibición del argivo del mundo

[2] Al dios del lugar, *Barcelona, Tusquets, 1989, p. 35.*

[3] *Al comunicarle el posible tema de este ensayo, José Ángel Valente me aclaró en unas amistosas letras el sentido patente del poema.*

real es sólo temporal, su ensoñación pertenece, todavía, al teatro del mundo; en sentido cosmológico, a la tierra. La ensoñación del sujeto del poema, por el contrario, le liga eternamente al teatro infinito del universo; en sentido cosmológico, al cielo.

Se trata, pues, de dos situaciones *extravagantes*[4], ya que se sitúan más allá del sentido común o de la concepción vulgar y naturalista de la realidad. De ahí que la *Mona,* refiriéndose a la locura del ciudadano de Argos, juzgue este tipo de insania como «celestial». Extravagante, además, porque en esta situación el sujeto, reparando sólo en lo esencial –en la posibilidad del sentido–, rehuye la comunicación de la palabra por ser expresión forzosamente no *original* del lenguaje[5].

La enajenación en los ejemplos aquí comentados deviene poesía y, en consecuencia, conocimiento. No priva del juicio, lo embelesa. Embelesamiento episódico en la imaginación delirante del ciudadano de Argos, y extremo en la propuesta que nos ofrece el poema de Valente, pues éste culmina, con el tránsito de la vida a la muerte, en la suspensión absoluta. En la oscuridad, la nada y el silencio, presentimos, una vez más, la tentativa del sentido[6].

Se percibe, por lo común, una distancia considerable entre la palabra poética y el lenguaje mundano. En los autores que comentamos, se nos transmite la experiencia de un distanciamiento aún más radical. El ser extravagante, en el graderío vacío, encarna las dos únicas posibilidades existenciales que, a decir de Heidegger, dependen del discurso: el «escuchar» y el «callar». «Escuchar», para poder oír en nuestro interior la palabra, el verbo que es principio, según declara San Agustín[7] «callar», porque el lenguaje es inauténtico y la experiencia inefable. Estaríamos pues, no frente al «decir del solitario», que es el propio del artista creador o de la

[4] *En el sentido que Charles Ives daba a esta noción cuando al referirse a la música escribía: «aquel que ha escuchado una melodía musical teme que pueda hablar sólo de manera extravagante»,* Ensayos ante una sonata, *México, Universidad Autónoma de México, 1982, p. 77.*

[5] *Sobre los problemas en torno a la interpretación y el carácter ontológico del signo, véase Carlo Sini,* Pasan el signo, *Madrid, Mondadori, 1989.*

[6] *«Mas si hay "logos" –escribe María Zambrano– es sobre las diferencias, como si hay cosas es sobre lo que las separa, el espacio, el vacío, lo que no es cosa. Buscar en ese espacio del no-ser ha sido siempre tentación de libertad, de encuentro de algo originario perdido que hay que rescatar (...) por dar un nombre a eso que no tenemos y que la aparición de cada cosa nos roba, alejándonos más y más de ello» (*Notas de un método, *Madrid, Mondadori, 1989, p. 125).*

[7] *«Allí oigo tu voz, Señor, que me dice que quien nos habla es quien nos enseña (...) y le oímos y* nos gozamos con grande alegría por la voz del esposo, *tornando allí de donde somos. Y es principio, porque si no permaneciese cuando erramos, no tendríamos adónde volver. Mas cuando retornamos de nuestro error, ciertamente volvemos conociendo; pero para que conozcamos, él nos enseña, porque es* Principio y nos habla», Las Confesiones, *Obras de San Agustín, t. II, Madrid, BAC, 1955, p. 569.*

voz profunda del cante jondo, sino frente al «callar del solitario». Como en la mejor tradición mística la oposición luz/oscuridad revela de nuevo su fecunda dimensión cosmológica: «... y tu aplaudías solo/ el desfile infinito/ de tantas sombras luminosas».

La imagen del teatro vacío, por tanto, desprovisto de su función social, potencia la dimensión del ser humano en soledad: condición necesaria en la que debe surgir el acto creador.

Este espacio, comunal por excelencia, concebido para el diálogo y la disputa, es, sin embargo, para el argivo y el sujeto del poema el escenario donde se representa sólo el ámbito dramático de la vivencia excepcional: la intimidad última.

En efecto, el teatro es aquí el lugar donde se desarrolla el drama de la temporalidad como experiencia crucial del hombre. En ambas situaciones subyacen, claramente, dos clases de tiempo: el cotidiano, pasar monótono del tiempo, y el tiempo suspendido que caracteriza la experiencia artística[8]. Cuando el de Argos, por mor de su fantasía y fiel a su costumbre, se enajena quijotescamente, pierde la noción del tiempo mensurable que organiza sus ocupaciones diarias. O lo que es lo mismo, en el marco del teatro vacío, alcanza en su ensoñación a inhibirse del tiempo[9]. Ello explica su nostalgia y lamento final: su «curación» le devuelve inerme a la plena conciencia del tiempo histórico, a la monótona sensación de *ver pasar* el tiempo todos los días. Atisbo de lo que no es tiempo, como ausencia sentida en el corazón de la experiencia temporal[10].

El breve y hermoso poema de José Ángel Valente está transido de temporalidad. También aquí se distinguen ambos tiempos, nítidamente expresados en cada estrofa. En la primera, la preposición *hasta* del verso tercero marca el término de la acción verbal que corresponde al tiempo sucesivo («Caían uno a uno...») y que nos transmite parte del argumento: el compás en el que la composición se interrumpe. El *Después* temporal que abre la segunda estrofa –sea adverbio o adjetivo si lo consideramos emparejado a un sustantivo elíptico– constituye por sí mismo un solo verso que

[8] *Y que es el tiempo que también se percibe en la celebración festiva, según H. G. Gadamer, en* La actualidad de lo bello, *Barcelona, Paidós, 1988.*

[9] *En este sentido, podríamos afirmar que si la atemporalidad es, en palabras de María Zambrano, «privación de tiempo en el movimiento» (*Los sueños y el tiempo, *Madrid, Siruela, 1998, p. 73), la anécdota que recrea Erasmo constituiría una ejemplar y brillante expresión poética de esta definición.*

[10] *«Al unir el pensamiento del tiempo –escribe Paul Ricoeur– al de lo "otro" del tiempo, el contraste ante éste y la eternidad no se limita a rodear de negatividad la experiencia del tiempo. La traspasa enteramente de negatividad. Intensificada así en el plano existencial, la experiencia de distensión es llevada al plano de la queja», en* Tiempo y narración, *t. 1, Madrid, Cristiandad, 1987, p. 76.*

señala el tránsito clave del poema. De ahí que el poeta enfatice su posición privilegiada en la estrofa. Su presencia delimita en el poema la frontera entre la vida y la muerte, es decir, entre la temporalidad y la atemporalidad. Si en la historia del argivo reconocemos una suspensión provisional del tiempo, en las gradas vacías del poema asistimos a su suspensión definitiva. Esta idea se remarca, además, con el empleo en el verso octavo del adjetivo *infinito*. Un *hasta* ya no es posible en la segunda estrofa pues el sujeto «existe», ahora, en el ámbito donde nada tiene fin. El poema de Valente supera, pues, la experiencia del ciudadano de Argos, para situarse en el plano enigmático de la eternidad, allí donde el verbo permanece.

En definitiva, en ambos casos, si bien a través de soluciones diferentes, se verifica una des-objetivación del mundo, en la medida que tanto el yo del argivo como el yo del sujeto del poema se desvanecen y, por tanto, ya no se contraponen al mundo. Nos situamos, efectivamente, en esferas familiares a la experiencia mística, ya en el caso del extravío del argivo que anhela el ahora permanente *(nunc stans,* que Schopenhauer denominaría «conciencia mejor»), ya en el caso del poema que sitúa a su sujeto en la eternidad siempre estable *(semper stans).* En ambos estados, entonces, los sujetos que comentamos se transforman en contempladores excelentes porque contemplan las verdades recién reveladas mediante signos sensibles. Situación análoga a la que, según Zambrano, se produce cuando nos invade, frente a la vigilia, el sueño: «Se despoja el sujeto de su personalidad, de ese quehacer que al par que lo emplea lo reviste, de su máscara; cae su máscara, y con ella lo que está representado y su representación del mundo...»[11]. Mas cuando el desvarío místico desaparece (ese instante que devuelve la conciencia del ciudadano de Argos a sus ocupaciones diarias) se restablecen todos los lazos fenoménicos y, entonces, el sujeto se instala, de nuevo, en la corriente dolorosa de la temporalidad. Lo ilustra así, bellísimamente, otro poema de Valente:

> Lentas siguen las lunas a las lunas, como cede la luz a la luz, los días a los días, el párpado tenaz al mismo sueño. Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido[12].

La situación descrita más arriba se relaciona, evidentemente, con el tópico filosófico y barroco que presenta la vida, mera ilusión, como un sueño. El relativismo irónico erasmiano señala, en otros lugares del *Elogio* (cap. XXIX), que los hombres sólo representan una mascarada grotesca en el

[11] Los sueños..., op. cit., *p. 67.*

[12] *De* No amanece el cantor, *Barcelona, Tusquets, 1992, p. 113.*

teatro del mundo. Por su parte, Valente, en su poema, al extender esa *insania* creadora y constante más allá de la muerte, nos está declarando que la conciencia empírica, por sí misma, no es suficiente para aprehender con lucidez el ser y el mundo que lo rodea. La reflexión del tiempo que nos transmite el poema nace de su contraste con la eternidad, hecha meditación.

Creemos, pues, que ambas situaciones son, por una parte, susceptibles de ser interpretadas en relación con el problema del conocimiento poético, lo cual implica que en torno a estos textos, consideremos unitariamente la lengua, el pensamiento y la realidad; es decir que, en sentido hermenéutico, tengamos presente la relación de signos o símbolos que constituyen la especificidad del ser humano ligado al mundo. Por otra parte, el hombre, enfrentado a sí mismo en el acto creador, nos transmite una experiencia del tiempo en distinto grado. En primer lugar, de su disolución aparente en el caso del argivo enajenado y la proyección musical del compositor; en segundo, y en la conclusión del poema, de su transformación en instante eterno e infinito, en «música callada».

Los ejemplos literarios traídos aquí a colación son, como ya hemos significado, muy diferentes entre sí. No son evidentemente iguales, pero quizás hablen de lo mismo. Creemos que la actualización de estos textos –y de lo no dicho por ellos–, a través de la situación comentada, puede desarrollarse en la línea de interpretación que aquí sólo hemos apuntado brevemente. Situación metafórica de dos formas radicales y extravagantes de existencia en las que acaece la poesía.

El palpitante pez pájaro[1]

Sobre la experiencia de la palabra poética según Lezama y Valente

Eva Valcárcel

En el transcurso de la experiencia poética se produce la ocupación de un cuerpo por la imagen, es la *ocupatio* estoica; en ese proceso se origina la vivencia oblicua[2], o la actuación del imposible sobre el posible, el choque de la causalidad con lo incondicionado, «como si un hombre sin saberlo al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario.» La vivencia oblicua es explicada por Lezama con la historia de San Mateo, el alcabalero o cobrador de cuentas, *Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí.* En ese proceso de aprehensión poética, contamos aún con otro eslabón: el súbito[3] o instante de revelación del sentido en el espacio de la anulación de la causalidad. El súbito se apodera de la fulguración total. El intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito crea el incondicionado condicionante, el *potens* o posibilidad infinita[4] que custodiará el poeta, guardián del *posibiliter.* Lezama concentra este significado en una bellísima imagen: «Llevamos un tesoro en un vaso de barro».

La creación poética no es un hacer, sino un estar.[5] Se crea por ruptura o por desprendimiento de anillos como capas o fragmentos impulsados desde el centro.

[1] *Tomo estas palabras del texto de* Mandorla *dedicado por Valente «Al maestro cantor», que podemos identificar en parte con Lezama Lima: «... Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red.»*

[2] *Cf. J.A. Valente, «El pulpo, la araña y la imagen», prólogo a* El juego de las decapitaciones, *Barcelona, Montesinos, 1984: «... la vivencia oblicua, la actuación del imposible sobre el posible, el choque entre la causalidad y lo incondicionado y la creación, en fin, de una sobrecausalidad –la causalidad metafórica– que, a su vez, genera («genitor por la imagen» la llamó Hernando de Soto) una sobrenaturaleza y que Lezama describió así:* La progresión de la causalidad metafórica desemboca en el continuo de la imagen.»

[3] *Vid. J.A. Valente, Prólogo citado: «... es la ininterrumpida expectativa o inminencia de lo que Lezama llamó «el súbito», la abrupta y deslumbrante aparición de lo incondicionado, que adquiere su causalidad en el continuo de la imagen por operación de lo que también él llamó 'la vivencia oblicua', la vivencia que crea su propia causalidad.»*

[4] *Vid. A partir de la poesía,* La cantidad hechizada, *La Habana, Unión, 1970.*

[5] *Cfr. J. A. Valente,* Mandorla, *Madrid, Cátedra, 1982: «Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barros oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.»*

Escribió Lezama en el mismo año de su muerte, 1976:

«No creo que haya en la España de los últimos veinte años un poeta más en el centro de su espacio germinativo que José Ángel Valente, con la precisión de la ceniza, de la flor, y del cuerpo que cae.»[6]

Esta cita pertenece a un ensayo publicado en 1976, en la *Revista de Occidente* y reseña, los ensayos contenidos en *Las palabras de la tribu* y la colección poética *Punto cero*. Lezama repasará los temas que unen a ambos poetas en los ensayos valentianos; hablará de descifrar esencias, de encontrar por el intelecto y descifrar por la penetración inefable, por la vía iluminativa. Se hace eco del ensayo *Conocimiento y comunicación*, afirmando que «Valente sabe y precisa lo que es la verdadera comunicación, el silencio que entreabre la almendra de una blancura presente por ausente, el silencio que se articula y ofrece».

Desde 1968, Valente, en sus cartas, manifiesta el respeto, la admiración por el Maestro. Sus palabras contienen también la huella de la convergencia, de la proximidad intelectual. Escribe Valente: «... desde la amistad en la que quiso recibirme en esos hermosos, inolvidables días calientes...» Y también: «Allí, mientras Usted hablaba o se dejaba envolver en el humo del tabaco, (...) yo me salía a gatas por debajo de la atención que le prestaba...»[7]

En el prólogo que José Ángel Valente escribió a *El juego de las decapitaciones* interpretó a Lezama desde una mirada próxima, al escribir: «Lo que éste deja en la escritura tiene algo de enorme presa multiforme, capturada por inmersión en distintos abismos con brazos poderosos llenos de infinitos ojos táctiles».

La teoría del conocimiento poético de Valente converge con la de Lezama desde su planteamiento matriz, es poesía de conocimiento en lucha con la poesía intranscendente, arte, «ejercido a deshoras como una compraventa de ruidos usados»[8], la verdadera poesía se aleja del rescate individual y se funda en un yo universal, es una experiencia próxima a la experiencia religiosa. Los dos poetas conciben el acto poético como una experiencia mistérica en la que se realiza una progresión hacia un espacio superior, en el que se entrega lo incondicionado, el canto, nacido de un territorio donde la lógica pierde su sentido, puesto que la iluminación no se manifiesta por el discurso instrumental. Escribe Valente: «La palabra de la locura y la

[6] *«José Ángel Valente: un poeta que camina por su propia circunstancia»,* Revista de Occidente, *3ª época, 9, 1976, pp. 60-61.*

[7] *La cita pertenece a una carta recogida en el libro* Cartas a Eloísa (1939-1976) y otra correspondencia, *ed. José Triana, Madrid, Verbum, 1998.*

[8] *Vid.* El Inocente, *México, Joaquín Mortiz, 1970.*

palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere,* la segunda es anterior a él.» Cita Valente a Lezama después de esta afirmación, para identificarse con su pensamiento: «... en el espacio real de lo poético, según escribe Lezama Lima, las palabras quedan detenidas por una aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan[9]».

Palabra ininteligible, la palabra poética exige al entendimiento abandonar los caracteres propios de las palabras que utilizamos. Ambos poetas citan a Nicolás de Cusa para explicar este «entender» negando la pura instrumentalidad del lenguaje. Lezama transcribe del latín *intelligere incomprehensibiliter,* Valente incorpora esa cita en los ensayos de *La piedra y el centro* de forma reiterada. En *La memoria del fuego* volverá a explicar la imposibilidad de la palabra poética: «Palabra o voz no identificable (...) reclama un *intelligere incomprehensibiliter* (...) por el que el decir de esa palabra remite esencialmente al indecible en que se funda.»

La palabra poética es, también en Valente, como ya hemos registrado en el caso del poeta cubano, la palabra que sin ser concepto, hace concebir[10], la llamaban los estoicos *logos spermatikós* o logos seminal. Valente, en La operación de las palabras sustanciales[11], vuelve a citar a Lezama en varias ocasiones:

«La luz es lo que primero se constituye en y desde la forma originaria. La luz es –según tan bellamente escribe Lezama Lima, el primer animal visible de lo invisible». Y también: «Existe una función creadora en el hombre, una función transcendental-orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre. La poiética y la hematopoiética tienen idéntica finalidad. Instante en que lo inorgánico se transforma en respirante(...)» A la ininteligibilidad del canto, Valente añade –en «San Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido»[12]—la imposiblidad se refiere al estado de silencio o suspensión previo al canto, imposibilidad del decir que es necesaria, es la que hace posible el canto. «La sustancia última del canto es, en cierto modo, la imposibilidad del canto»–; y subrayará el poeta su expli-

[9] *«Sobre la operación de las palabras sustanciales»,* La piedra y el centro, *Madrid, Taurus, 1982.*

[10] *María Zambrano escribió a propósito de Lezama en «Hombre verdadero: José Lezama Lima»,* Poésie, *2,1977, recogido en E. Suárez Galbán,* José Lezama Lima, *Madrid, Taurus,1987: «...lo inmóvil crea el ordenado movimiento. Y el centro de la rueda del mundo es una quieta acción. Lo que por una vía no aristotélica, Lezama supo viviéndolo en su meditación incesante.»*

[11] La piedra y el centro, *Madrid, Taurus, 1982.*

[12] *En* La piedra y el centro, *ed. cit.*

cación con palabras de San Juan incluidas dentro de una cita de Lezama, para apoyar la idea de la imposible comprensión de la palabra poética, en la que se opera la necesaria destrucción del sentido para la construcción posterior del canto. Recoge el poeta gallego un fragmento de *Sierpe de Don Luis de Góngora*:

«Uno de sus prodigios (...) consiste en que cerca de él existe quien destruye el sentido. (...) Acude el sentido ante la luz principal, báñase en gozo de su tiempo de luminosidad, pero después se devora y extenúa(...)» Y traslada las palabras de San Juan: «Porque si es espíritu, ya no cae en sentido; y si es que pueda comprenderlo el sentido, ya no es puro espíritu.» Valente añadirá un comentario a los dos poetas, San Juan y Lezama Lima, en el que identifica la destrucción del sentido con la infinitud del sentido, y la sustanciación de la palabra poética «entre el entender y lo ininteligible, el decir y lo indecible, entre la extensión de la imagen y la plenitud de la visión»

Los ejemplos de convergencia de pensamiento se multiplican; extraeremos una cita del ensayo «Las condiciones del pájaro solitario»[13]:

«La forma sólo se cumple en el descondicionamiento radical de la palabra. La experiencia de la escritura es, en realidad, la experiencia de ese descondicionamiento y en ella ha de operarse ya la disolución de toda referencia o de toda predeterminación.»

La figura mítica de Narciso es objeto de reflexión por parte de los dos poetas. El primer poema de Lezama es «Muerte de Narciso» y Valente escribe «Pasmo de Narciso»[14] en forma de prosa lírica. En los dos casos está presente la idea de resurrección y la necesidad del desdoblamiento. Narciso es movido por un deseo de conocerse para acceder a otros estadios de conocimiento; para ello ha de morir, para renacer. El yo se desdoblará en la imagen, será otro y no llegará a ver su rostro en el reflejo del agua, sino una imagen que ha nacido de su metamorfosis, pero que no es él. Narciso reconoce en las aguas, no su imagen, sino la imagen en el espejo del otro. De los versos de Lezama se desprende esta inversión del mito, y del mismo modo se refleja en la prosa de Valente:

«No ve Narciso en la Fuente una imagen cualquiera de sí, pues no la habría reconocido: apariencia y no imagen, eco, como Eco, que no llega al Ser condenado a producirse en vano dentro de la extinción. Narciso ve en la fuente aquello que de sí mismo sus propios ojos no pueden ver. Y así genera el uno, por la imagen, al otro de sí. En la mediación del espejo o de

[13] La piedra y el centro, *ed. cit.*
[14] La piedra y el centro, *ed. cit.*

las aguas, el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados –pasmo de Narciso– en la visión.» [15]

Percibimos la ascensión, la resurrección, no la finitud en este proceso de metamorfosis seguido de anagnórisis. Un fragmento en prosa de *Mandorla* recrea sin nombrarlo el mito nuevamente:

«La imagen se desdobla en el espejo como si engendrase de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al que aquí acude, al que es igual y no es igual a quién.»

El poema de Lezama «Muerte de Narciso» es un manantial de imágenes en movimiento; no podemos analizarlo aquí ni siquiera brevemente, pero sí extraer algunos ejemplos que parecen contener el rumor de la lectura del mito de Narciso desde su inversión:

«Vertical desde el mármol no miraba la frente que se abría en loto húmedo... / Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo.» Máscara y río, grifo de los sueños... /El río en la suma de sus ojos anunciaba lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía./.

Y un fragmento de la última estrofa:

> Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído.
> Si se sienta en su borde o en su frente, el centurión pulsa en su costado.
> (...) Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada,
> que coloreado espejo sobra es del recuerdo y minuto del silencio.
> Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas.

No se puede explicar a Lezama o a Valente sin acudir a su propia expresión, porque no hay crítica que alcance a dilucidar sus enigmas como la suya propia. Por eso, quisiera terminar con una referencia al *vacío creador,* concepto central para los dos poetas, y desearía finalizar proponiendo dos fragmentos a modo de homenaje, que, a mi modo de ver, resuelven la interrogación que a veces nos atenaza: ¿cómo es posible que compartiendo tantos aspectos cruciales de su poética, la realización material sea tan distinta, algarabía barroca y hermetismo en Lezama, hermetismo minimalista y silencio en Valente? Hay un momento en que esas prácticas se acercan, Lezama camina hacia el desnudamiento de la escritura en *Fragmentos a su*

[15] *Narciso, según varias de las versiones griegas del mito, percibe en el agua de una fuente, a la que se acerca sediento, su reflejo, y se enamora de esa imagen, que él toma por alguien distinto a él. Y fracasará en el intento de querer poseer al que ama. La desesperación le lleva al suicidio en la fuente y de su cuerpo nace la flor que lleva su nombre. Narciso desconoce a aquel a quien ama y no sabe que está enamorado de sí mismo. Otra versión del mito acepta que Narciso sabe que está enamorado de sí mismo; de ahí surge la denominación de un comportamiento, el narcisismo.*

imán, Valente evoluciona hacia ese silencio que hoy le caracteriza desde un proceso de creación vivido desde 1957 que se intensifica gradualmente a partir de *Material memoria* (1979) y con mayor insistencia en *Mandorla* y *El fulgor*. La aproximación de las dos poéticas tal vez se perciba en la resonancia de la siguiente media docena de irrepetibles versos[16]:

«Pabellón del vacío»

¿La aridez en el vacío es el primer y último camino?
Me duermo en el tokonoma
Evaporo el otro que sigue caminando.

«Poema»

Cuando ya no nos queda nada,
El vacío del no quedar
Podría ser al cabo inútil y perfecto.

[16] *«Pabellón del vacío», de Lezama, pertenece a* Fragmentos a su imán, *y «Poema», de J. A. Valente, pertenece a* Mandorla.

Galicia: exterior con figuras

Claudio Rodríguez Fer

José Ángel Valente Docasar nació el 25 de abril de 1929 en Ourense, donde pasó su infancia y su adolescencia. Criado en el seno de una familia católica y conservadora, Valente llegó al uso de razón justo durante la guerra civil y esta condición de niño de la guerra aparecerá reflejada a menudo en su obra literaria, generalmente como precedente inmediato de su repudio de la oscura postguerra provinciana que le tocó padecer, paralelo a su instintiva solidaridad con los vencidos. Así recuerda, en la prosa gallega «Paxaro de prata morta», escrita en 1990, sus vivencias de aquella primera hora:

> Eu tiña sete anos, neno de familia de ben e moi cristiá e de dereitas e cun tío frade, gracias sexan dadas a Deus, quen tiña morto naquel intre en moitas naciós, mais non na nosa invicta. O caso é que a min, na invicta, todos parecíanme vencidos, que tamén poderiamos dicir apagullados ou dados. Penso, nembargantes, que algúns andaban máis estroncados que outros.
>
> Cecáis por iso, meu pai levoume visitar ós seus máis apagullados amigos. Chamábanlles roxos, inda que pola coor –home roxo, can rabelo– un non se decatara tanto. Levoume cabo deles ó Mosteiro de Oseira. Si, alí fiquei eu, neno, ollando ós roxos. Eles tamén me ollaran e non sei ben qué sorte de troque houbo nise ollar. Endexamáis o esquecerei. Roxos, polo seu malfado, ben se vía que o eran, coitados.
>
> Entre eles, o Abelardo da chocolatería, que foi fornecedor dourado da miña meniñeza. Ficaba un sobrecollido e cáseque con ganas de chorar. E non había para facelo nin causa nin porqué, supoño agora. Aqueles roxos tiñan sorte. Ian sobrevivindo. Estaban alí. Outros non estaban. Ou nunca estiveron. Para sempre. (1996: 81-83)

No obstante, el paisaje humano de su Galicia natal fue perfilando en su vida y en su obra una serie de figuras indispensables para conocer las mismas: la siempremadre, el abuelo, la madre, el padre, el agitador, el franciscano, el extraviado y, por supuesto, las primeras portadoras de la luz y los primeros reveladores de la palabra. Prescindiendo de estos últimos

–Alfonso X y los trovadores medievales, Rosalía de Castro y la tradición popular, Vicente Risco y el grupo *Nós*, Manuel Antonio y los vanguardistas truncados por la guerra civil (Rafael Dieste, Luis Pimentel)–, de cuya presencia en Valente ya nos hemos ocupado al considerar su entroncamiento con la literatura gallega (1992: 100-109 y 1996: 33-37), quisiéramos destacar ahora aquellas otras figuras no menos importantes en su obra, aunque muchas de ellas pertenezcan tan sólo a la intrahistoria vivida por el poeta.

La siempremadre

Sin duda, la figura familiar que aparece con mayor fuerza y frecuencia en su obra es su tía Lucila Valente, auténtica matriarca de la numerosa familia del poeta, compuesta por sus padres y sus seis hermanos. Esta es la razón de que sea ella quien realmente represente en la producción valentiana la figura materna en las primeras elegías que le dedica ya en *A modo de esperanza* (1955), su primer libro: la precisamente titulada «Lucila Valente», «Aniversario» y «Destrucción del solitario». La primera de ellas, donde la recuerda casi mesiánicamente como «siempremadre», resultaría ser uno de los poemas más conocidos de Valente:

Estuvo en pie, vivió,
fue risa, lágrimas,
alegría, dolor,
pero amaba la vida.

Caminó entre nosotros.

La mañana era cosa
de sus manos alegres,
zurcidoras, abiertas.

Solía alimentarnos
de pétalos o besos
sin cesar desprendidos.

Dejó su nombre puro
solo frente a la noche:
Lucila o siempremadre.

Ahora yace aquí,
donde la lluvia canta
al pie de un montealegre.

Bajo la tierra el agua
acaricia sus huesos.

Ella amaba la vida. (1980: 14)

No obstante, tan decisiva figura reaparecerá más veces en su obra, como por ejemplo en el poema de recordatorio «Otro aniversario», incluido en *La memoria y los signos* (1966). (Lucila será, además, el nombre que ponga el poeta a su primera hija).

El abuelo

Otra figura vital y poéticamente importante para Valente fue su abuelo materno, Benjamín Docasar, médico rural de recia personalidad, talante respetuoso y temperamento independiente, que prefería la vida en la aldea y el trato con el pueblo al ambiente provinciano de la ciudad. Valente lo definió como un personaje mítico en su infancia, tal como refleja el poderoso poema «Hombre a caballo», que se incluyó en el libro *El inocente* (1970) y que comienza:

Venías a caballo.

La infancia se llenaba de rebeldes metales.

Erguido y solo,
joven abuelo mío, en una estampa
que ya era entonces de otro tiempo.

Tú venías vestido de ti mismo
y trajeado de tu propia hombría.
Nunca hablabas de ti.
Eras firme y secreto.
Y sin saber por qué
ocupaba más sitio tu persona
que muchos hombres juntos. (1980: 324-325)

El final del poema evoca «el llanto ritual / bajo la tenue luz de la tierra nativa» que presenció Valente durante el multitudinario e impresionante entierro de su abuelo, realizado a la antigua usanza rural galaica y cuyo eco perdura hasta la tercera composición de sus *Cántigas de alén*, serie de poemas en gallego que comenzó a publicar en 1981:

> Estou no adro
> onde aquel día o grande corpo
> do meu abó ficou.
> Inda oio o pranto. (1996: 49)

La madre

Precisamente en función de este abuelo materno –el poeta no llegó a conocer a sus abuelos paternos, muertos a consecuencia de la gripe de 1918–, aparece también en su obra la madre, Purificación Docasar, a quien se dirige, justamente, en la última cántiga mencionada: «Escoita, mai, voltei». En realidad, todo este poema se configura en torno al motivo del regreso, por lo que la figura materna se confunde con la tierra nativa y con el mito del lugar del origen:

> Voltei. Nunca partira.
>
> Alongarme somente foi o xeito
> de ficar para sempre. (1996: 49)

El padre

Su padre, el industrial Marcial Valente, era un hombre de profundas convicciones católicas, que inculcó en su hijo, pero ello no impidió que tuviera problemas durante la guerra civil con las autoridades de su propio bando por negarse a participar en la represión, como también recordó el poeta en «Paxaro de prata morta»:

> Meu pai, inda que dereiteiro e do Corpo dos cabaleiros de Santiago, ou falanxes de segunda línea, negouse a saír ó mencer nos camiós –pra que tiña que ter saído, nós os cativos non o sabiamos– e foi arrestado. Ninguén nos crarexaba o segredo. Nós íamolo ver no arresto e el ficaba malencónico. (1996: 83).

Por eso no extraña el hecho de que su dignidad humana en aquella hora fuese recordada siempre por el Valente adulto, como en una reciente entrevista:

> El tivo unha gran fidelidade á súa amizade coa xente que estaba presa e mantívoa. Creo que tivo unha grande dignidade e que a mantivo a custa de ser arrestado no cuarteliño dos Cabaleiros de Santiago, que eran as falanxes da segunda liña, ás que pertencía o meu pai, pois a xente de dereitas que pola idade non ía á fronte formaba esas falanxes. Os que non eran moi vellos, e o meu pai non o era, podíalos chamar, como foi chamado o meu pai, a facer sacas. Facíanas de noite e mataban á xente á luz dos faros dos coches. Como el sabía iso negouse e por iso foi arrestado. (1998: 34)

Literariamente, Valente recreó la figura paterna en las composiciones «El funeral» y «Un recuerdo», ambas pertenecientes a *La memoria y los signos* y escritas, con motivo de su muerte, en denuncia de los hipócritas rituales sociales y en vivificadora vindicación del amor y de la autenticidad: «Mas tú debajo de estas y otras cosas / continuamente vuelves a la vida» (1980: 193).

El agitador

Valente publicó un artículo, titulado «Basilio en Augasquentes», insertado luego en «Figura de home en dous espellos», que da cuenta de su consideración por el cura y agitador agrario Basilio Álvarez, que conturbó con su oratoria la Galicia campesina durante el primer tercio del siglo XX:

> Fue este hombre una de las grandes personalidades de la modernidad gallega. Muy notable orador, eficacísimo periodista, director de *El Debate* y fundador de *La Zarpa*, líder agrarista y defensor infatigable del campesinado contra la maldición de los caciques y el régimen de foros, clérigo y abad de Beiro, parroquia que asumió –abandonando para ello su brillante actividad madrileña– después del asesinato del cura que lo había precedido. Suspendido más tarde a divinis, diputado en la Segunda República, miembro del Tribunal de Garantías Constitucionales, exiliado en Cuba y en los Estados Unidos, Basilio murió en Florida, en 1943. (1997: 223-224)

Pues bien, fue precisamente su forzado exilio lo que motivó que sus hermanas, muy relacionadas con la familia de los Valente, llevaran a la

casa de éstos su rica, variada, heterodoxa y comprometedora biblioteca, en la que, de esta suerte, pudo formarse de niño el futuro poeta:

> Y así tal vez haya sido Basilio Álvarez la persona que más tempranamente determinó la opción central de mi vida. Se fue al exilio, lejos, como todos los salidos de aquel tiempo difícil. Pero dejó enterrado, acaso sin saberlo, el hilo que iba a seguir haciendo posible la memoria. (1997: 226)

El franciscano

El tío fraile al que, con ironía, aludía Valente en el primer fragmento que citamos de «Paxaro de prata morta», era el franciscano Francisco Valente, que había vivido la mayor parte de su vida muy lejos de Ourense y que traía consigo una manera de entender la Iglesia muy diferente de la cerrazón nacional-católica impuesta en España durante la dictadura franquista. De este modo abrió al niño Valente perspectivas insospechadas que contribuyeron a que se desprendiera de la represión censora imperante en su infancia. Además, a través de este fraile conoció al también franciscano Samuel Eiján, que escribía poesía y además en gallego.

El extraviado

Haciendo acopio de poetas extravagantes, Vicente Risco destacó, en un artículo titulado «Del séquito de las musas extraviadas» (1944) al decimonónico ourensano Juan de la Cueva Gómez: «El hombre que tenía un ángel en el cielo de la boca» (602). Efectivamente, se trataba de un curioso personaje que había inventado el pirandargallo (paraguas gigante para instalar en el Polo Norte y así evitar que lloviese sobre la Tierra) y el trampitán (extraña jerigonza que inspiró a Gonzalo Torrente Ballester en *La saga/fuga de J. B.*). Xosé Filgueira Valverde, en un artículo titulado «Un poeta con su tema: Don Juan de la Cueva Gómez y su lengua poética» (1973), explica su problema «angélico»: «Obsesionaba al autor la idea de que, pretendiendo él escribir sencillamente obras dramáticas, 'le saliesen musicales'. Por fin había de recobrar la tranquilidad cuando un médico amigo le asegurase que todo dependía de cierta representación angélica que le flotaba en el cielo de la boca» (479-480). Valente recordó a tan iluso personaje, permanente objeto de burlas provincianas, a la hora de componer su reveladora «Variación sobre el ángel», publicada en *Nueve enunciaciones* (1982) y que comienza:

Había en mi pueblo, de cuyo nombre no quiero acordarme, un poeta que escribía tragedias. Luego las leía a los señores del casino que se las celebraban con aplauso, pero que, previamente aunados en un común sentir, le aseguraban que eran óperas. Cada vez que el poeta escribía una tragedia le salía una ópera.

Como el suceso parecía bastante extraordinario, el poeta fue objeto de fingidos exámenes gracias a los cuales pudo descubrirse que en el cielo de la boca tenía un ángel. En su paso a través del ángel, la materia trágica emitida se transformaba para los oyentes en materia musical y cantada. El poeta fue expuesto, con la boca abierta, en el escaparate de un comercio de tejidos para que el común de las gentes pudiera ver al ángel. (1995: 153)

Las deslumbrantes

Pero, pese a la represión postbélica y provinciana padecida en todos los órdenes en la Ourense de su infancia, el futuro poeta de *Mandorla* y de *El fulgor* conoció ya, gracias a su contacto con el menos contaminado mundo rural, el deslumbramiento erótico proporcionado por las campesinas, tal como manifestó en la entrevista ya aludida y como perdurará en su obra mientras, como indica el poema final de *Nadie* (1996), alrededor de la hembra solar aún siga girando oscuro el universo:

> Dende logo, tamén había unha censura dende o punto de vista dos costumes e, sobre todo, da vida sexual, de tal xeito que eu a primeira vez que vin unha muller espida foi na aldea, porque, alí, as mulleres non se tapaban, non se recataban, non tiñan medo. Entón, eu quedei deslumbrado e quedei deslumbrado para sempre, aínda non me pasou o deslumbramento. (34)

Referencias bibliográficas

FILGUEIRA VALVERDE, José, 1973. «Un poeta con su tema: Don Juan de la Cueva Gómez y su lengua poética». *Grial*, 42, 475-484.

RISCO, Vicente, 1994. «Del séquito de las musas extraviadas», en *Obras completas*, vol. 5. Vigo: Galaxia, 601-611.

RODRÍGUEZ FER, Claudio, 1992. «La poesía gallega de José Ángel Valente», en *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, El Escritor y la Crítica, 79-111.

RODRÍGUEZ FER, Claudio, 1998. «José Ángel Valente. No principio era Galicia», *Tempos Novos*, 15, 32-37.

VALENTE, José Ángel, 1980. *Punto cero (Poesía 1953-1979)*. Barcelona: Seix Barral.

VALENTE, José Ángel, 1995. *El fin de la edad de plata» seguido de «Nueve enunciaciones*, Barcelona: Tusquets.
VALENTE, José Ángel, 1996. *Cántigas de alén*. Traducción al castellano de César Antonio Molina y del autor e introducción de Claudio Rodríguez Fer. Santiago de Compostela: Consorcio.
VALENTE, José Ángel, 1997. «Figura de home en dous espellos», en *Comunicación e Sociedade. Un debate permanente*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 213-230.



Sobre *Mandorla*

Jacques Ancet

Al igual que *Material memoria* (1978), *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *El fulgor* (1983), *Mandorla* (1982) se configura como una colección de fragmentos poéticos más que como una pieza unitaria, y por la variedad de sus registros, el libro se relaciona con *Interior con figuras*, texto que abre, en 1976, el ciclo de las cinco entregas que acabo de citar.

Si *Tres lecciones de tinieblas* es el poema de la germinación y del nacimiento y *El fulgor* el del enfrentamiento con la vejez y la muerte, *Mandorla*, que separa en el tiempo ambos libros y, a la vez, conduce el uno hacia el otro, participa de ese doble movimiento: sombra y luz luchan en él y se confunden en una exploración completamente exaltada y melancólica del crepúsculo que es, finalmente, toda existencia humana. Este libro está, pues, fundado sobre un cierto número de tensiones. Hablar del conflicto de la sombra y la luz es hablar igualmente del mundo inferior y el superior (de esta «reptante acometida de lo ya muerto contra lo aún no nacido»), de lo cerrado y lo abierto: al aislamiento social y su omnipresente represión (los siniestros «cuellos erguidos», imagen de angustia ya antigua en la obra de Valente), responde el amor como fuerza de ruptura, es decir, de escándalo («Pájaro loco, escándalo») porque el amor se abre a la nocturna iluminación de lo ilimitado y lo informe. Esta visión del Eros como vía de acceso al origen, inaugurada con *Interior con figuras* y, sobre todo con *Material memoria*, se prolonga y amplía en *Mandorla*: el estatuto propiamente místico de la experiencia erótica está aquí, aún más netamente subrayado. El cuerpo femenino toma un valor sagrado[1], que ilustra el título de la obra (que es también el título del primer poema), *Mandorla* es la «almendra mística», en cuyo corazón la iconografía cristiana muestra el Cristo en gloria; la mandorla está aquí explícitamente identificada con la mujer amada («Estás oscura en tu concavidad»), y más exactamente con

[1] *Ver en* La piedra y el centro, *Taurus, 1982, el ensayo titulado «Eros y fruición divina»: «No cabe oponer amor divino y amor carnal (ni la sexualidad a lo sagrado) como no cabe, en lo poético, escindir la expresión –única– de uno y otro amor».*

el sexo femenino, espacio de una búsqueda a la que el término «Graal» (título del último poema de la primera sección) aporta toda su dimensión iniciática y mística:

> Respiración oscura de la vulva
> En su latir latía el pez del légamo
> y yo latía en ti.

A esta escritura limítrofe, que abre la colección de textos a un simbolismo surgido de libros anteriores (noche luminosa, pájaros, peces, mar del cuerpo amado), responde –otra tensión– la palabra más cotidiana de la cuarta sección: las crónicas y su ágil ironía («Madrid, cuál es el nombre del país / del que yo he sido presidente») o su desesperación irremediable («Palidecen aciagos los orines / en los retretes del amanecer. / Orinamos el llanto.»); efemérides donde alternan esperanza y melancolía; meditaciones existenciales que, como los libros anteriores –*Interior con figuras, El inocente* e incluso *La memoria y los signos*– toman las formas de la oda, la elegía, o la representación fantasmagórica. El todo dominado por una angustia mortal que disipa *in extremis* la caída ontológica («Muerte y resurrección») sobre la que se funda el pensamiento poético de Valente.

Pero la oposición de esas dos escrituras no es tan clara como podría desprenderse de las líneas precedentes. No existe una escritura del origen, por un lado y, por otro, una escritura de lo cotidiano. Las dos interfieren constantemente. Valente evita el doble escollo de una palabra hierática, aislada, lejana en su proferimiento enigmático y otra palabra referencial, opuesta a la anterior. La poesía, para Valente, es consubstancial a lo cotidiano, no lo rechaza ni lo desprecia, sino que lo integra y lo transfigura. El acontecimiento de la palabra poética es despertar a lo real (las tradiciones chinas y japonesas están aquí presentes, en el mismo plano que las tradiciones judías y cristianas).

Borrado el individuo , destruido el lenguaje anónimo y clausurado que nos esclaviza, todo puede suceder: el advenimiento correlativo de un sujeto y del mundo en la «red» del poema donde todo comienza incesantemente porque la sombra del «imposible pájaro» finalmente apresada pertenece al presente. Es decir, al origen. No está en el pasado sino en el perpetuo fluir del tiempo desde su fuente: «El instante y su ruido de manantial», decía Braque. Es por eso que me gusta leer, entre los fragmentos de poética que forman la hermosa serie de la tercera sección, el texto dedicado a Lezama Lima, cuya obra es una referencia constante de Valente:

«Maestro, usted dijo que en el orbe de lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen. Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresado en la red. Y no se reconoce la palabra. Palabra que habitó entre nosotros. Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar».

Esta escritura, naturalmente, no se decide ni se programa, no más que el advenimiento del sujeto del que es inseparable. Escribir no comporta ningún voluntarismo sino una paciente espera de la *encarnación*, de la subjetivización –de la palabra poética: «Momentos privilegiados donde sobre la escritura desciende la palabra verdadera y se hace cuerpo, materia de la encarnación.» Reinterpretación del misterio cristiano[2] que da al concepto de materia y al campo metafórico y simbólico que él determina («musgos», «arcillas», «limos», «lodos», «líquidos») su valor central en este pensamiento poético. Porque es lo informe, lo inmaterial (no ser, vacío, campo de energía), la materia es la metáfora privilegiada del origen, de la redención: «Sin encarnación no hay redención posible»[3]. En este punto, por medio de la teología negativa a la que se refiere explícitamente, Valente parece encontrar la estética «fundamentalista» vienesa (o «expresionista» en sentido amplio)[4] resumida en esta cita de Karl Kraus: «El origen, he ahí el final». Las referencias en su obra ya sea a Trakl y Webern o a Klee, Kandinsky, Kafka y otros lo atestiguan. «En el origen, escribe Kraus, la creación está intacta todavía». Como los expresionistas a la superficialidad de la estética impresionista, Valente opone a las estéticas de moda hoy (proliferación barroca, movimiento interrumpido e indiferenciado de signos donde la imagen acaba por poseer *un estatuto* real) el único movimiento posible, el movimiento ya no hacia lo alto, hacia una imposible transcendencia, sino hacia el interior (hacia el sujeto), hacia lo inferior, hacia el presente de la materia como manantial de lo desconocido. Entonces los extremos se anulan, la redención –la resurrección– puede todavía llegar en la plenitud vacía, el no ser (*das Nichts*) que, como dice el exergo de Celan[5], se abre al corazón de la mandorla:

[2] *Cfr. «El misterio del cuerpo cristiano» en* La piedra y el centro.

[3] *«El misterio del cuerpo cristiano».*

[4] *Worringer mantiene que es sobre la visión, sobre la revelación, y no sobre lo percibido, donde la visión expresionista pone su acento.*

[5] *La cita introductoria de* Mandorla *pertenece a Paul Celan:*
In der Mandel – was steht in der Mandel?
Das Nichts.

Me respiraste
en tu vacío lleno
y yo latía en ti y en mí latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.

Traducido del francés por Eva Valcárcel



Apostillas a «Paisaje con pájaros amarillos»

Arthur Terry

1. En su ensayo «Duelo y melancolía» (1917), Freud distingue entre el duelo, el cual, si resulta positivo, conduce a una consolación final, y la melancolía, que obstruye el proceso de curación, de modo que el dolor sigue siendo una «herida abierta». En este caso, es posible que la distinción sea demasiado rígida; en otra parte afirma que:

«Aunque sabemos que después de tal pérdida el estado agudo del duelo ha de decrecer, también sabemos que quedaremos inconsolables y que jamás encontraremos un substituto [...] Y en realidad, esto es como debe ser, es la única manera de perpetuar aquel amor que no queremos abandonar». (Carta a Binswanger, 11 de abril de 1929.)

2. En la elegía tradicional, aunque otros factores pueden presentarse, lo que predomina es la sensación de consuelo, como, por ejemplo, en las *Coplas* de Jorge Manrique. En la elegía moderna, por contraste, el consuelo, en la mayoría de los casos, le hace falta. Como escribe Jahan Ramazani:

«En sus mejores momentos, la elegía moderna no ofrece tanto una guía al duelo positivo como un acicate para replantear la experiencia compleja del dolor en el mundo moderno. Debemos buscar en ella no tanto el consuelo sino un discurso fracturado, no tanto respuestas sino enigmas memorables (1994: ix).

Y más tarde, refiriéndose a Freud, añade: «[...] la elegía moderna se parece no tanto a una sutura como a una herida abierta» (4).

3. La presencia de la elegía a lo largo de la obra valentiniana ha sido escrupulosamente documentada por Teresa Hernández Fernández. Al comentar las elegías tempranas — las dedicadas a Lucila Valente y al padre del poeta — nota la distinción tajante que separa el *yo* del *tú*, igual que la trascendencia final de éste último. No obstante, cuando llegamos a «Paisaje con pájaros amarillos», todo esto ha cambiado: la voz que habla ha dejado de ser la del autor; o como el mismo Valente lo ha expresado: «Cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético, [...] sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir». Esta voz, como ha aclarado Jacques Ancet, no pertenece ni al autor ni al mismo lenguaje, sino al cuerpo, en este

caso, al «cuerpo de la nada». Como dice a continuación, al comienzo de «Paisaje...», la voz «[...] apenas se oye. Imperceptible, rota, es en el sentido propio de la palabra una voz *blanca*» (1996: 20): «De tu anegado corazón me llega, como antes tu voz, el vaho oscuro de la muerte. Habítame con ella. Ni siquiera la muerte pueda de mí jamás arrebatarte» (59). Esto a la vez parece anticipar la afirmación posterior: «Soy yo quien está muerto» (81) y ya sugiere que padre e hijo son en cierto modo idénticos: «Ahora ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos» (93). Por otra parte, la palabra «anegado» puede aludir al elemento de agua, y así anticipar el primer poema relativamente extenso de la serie, el que da título al conjunto.

4. «Paisaje sumergido» (75) está basado evidentemente en la famosa pintura de Paul Klee, cuadro enigmático que admite diversas interpretaciones. Para Valente, me imagino, representa un paisaje de la muerte. Con la excepción de los pájaros, que parecen amenazados por su entorno, los colores dominantes son el gris y el negro, y las delgadas hojas verticales tienen una calidad metálica a la cual se refiere en otros poemas de la serie. Pero antes que nada, se trata de un escenario donde un posible encuentro entre padre e hijo no tiene lugar: «[...] No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. [...] Transparencia absoluta de la proximidad». El tema del no-reconocimiento será retomado más tarde, en términos más generales: «[...] palpo el ciego perfil que no consigo nombrar, creo que he visto seres que amo aún y que nunca volveré a ver o no me reconocerán ellos a mí, pues quién podría ahora reconocer a quién...» (107). Y en un poema de su colección subsiguiente, *Nadie*, («Elegía: fragmento»), la escena imaginada asume otra dimensión:

> Qué dolor el morir, llegar a ti, besarte
> desesperadamente
> y sentir que el espejo
> no refleja mi rostro
> ni sientes tú,
> a quien tanto he amado,
> mi anhelante impresencia.

5. Esta falta de reconocimiento está relacionada con una sensación de pérdida creciente, con la sensación de que la extinción del hijo constituye un proceso gradual: «Huella tan lenta de tu desaparición» (103); «Lentamente. Del otro lado. Yo apenas podía ahora oír tu voz» (65). En el

poema que ya he citado (107), la lejanía creciente del hijo se convierte en una pérdida de imágenes: «[...] el último verano arrastró hacia lo lejos tus imágenes, muy lejos, y con ellas la sola referenciaa cierta a lo visible». Como ya hemos visto, esta desaparición de lo visible conlleva una incapacidad para nombrar, en sí misma una señal de no-reconocimiento. De hecho, esta cuestión de nombrar es esencial para las relaciones entre padre e hijo, aun hasta el punto de contradicción. En cierto momento leemos: «Yo creí que sabía un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro...» (81), y en otro: «Sabías que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquél al que aún pertenecías tú» (97). (Este «nombre secreto» puede ser «Agone», el cual aparece sólo una vez en la secuencia, como la última palabra del poema final.)

6. En uno de los poemas finales, Valente se refiere al concepto de lugar: «[...] ¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?» (109). Es en este punto donde la conexión con la previa colección, *Al dios del lugar*, se hace más patente. (No parece coincidencia que el próximo poema se refiera a un «dios»: «No pude descifrar, al cabo de los días y los tiempos, quién era el dios al que invocara entonces» [111]). Allí, el «lugar» constituía el «centro» al que Valente alude constantemente, el «espacio de la creación» del cual todo el resto procede, un espacio de conflicto donde las fuerzas de la destrucción y de la regeneración operan continuamente, y cuyas consecuencias son siempre inciertas.

Aquí parece representar la posibilidad de una vuelta al origen, a un estado de vacío, a una condición de pérdida total de donde, paradójicamente, la poesía, o el movimiento hacia la poesía, puede venir.

7. Se ha dicho que cada elegía es una elegía por la elegía, un reconocimiento que ninguna elegía es capaz de estar a la altura de los hechos que quiere conmemorar. O, alternativamente, que cada elegía hasta cierto punto estiliza el duelo, evadiendo así la pasión directa que la ocasión parece pedir. Naturalmente, es indudable que Valente ha escrito una secuencia hermosa y hondamente conmovedora. Sin embargo, la ausencia del «yo» lírico y el hecho de que haya empleado la prosa merecen una cierta consideración. Como ha escrito Andrés Sánchez Robayna:

«El poema, en fin, se vierte en el molde de la prosa, como si se quisiera escapar incluso a la artificialidad de la suspensión visual en favor del discurrir de una palabra que se desliza, sucesiva, sobre el horizonte del sentido sin llegar a tocarlo» (1995: 192).

En cierto momento, Valente parece reconocer la insuficiencia de la elegía: «Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras» (71). Y en otro, es como si menospreciase su propio arte, todo subrayando

su sinceridad: «Ejercemos un arte mínima, pobre, no vendible, salvo en contadas ocasiones, nunca públicas, igual que ésta, aquí, en la tarde, en la hora incierta de la absoluta desaparición» (99). Así, a fuerza de crear una voz que no es la del autor, y de ejercer lo que él considera un «arte pobre», ha evitado hasta lo posible los escollos de la elegía como género, y ha dejado que la experiencia original retenga todo su horror.

8. Uno de los últimos poemas de la serie termina: «[...] Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido» (113). Como ha dicho Sánchez Robayna: «El poeta parece escribir ahora desde una suerte de imposible supervivencia, de sostenido o suspendido naufragio de sí y del mundo mismo» (1998: 18). El poema final parece abierto hacia el futuro: «Ahora que sentado solitario ante la misma ventana veo caer una vez más el cielo como un lento telón sobre el final de acto, me digo todavía ¿es éste el término de nuestro amor, Agone?» (121). Esta única alusión al «nombre secreto» del hijo parece indicar que la respuesta será negativa, y el hecho de que su muerte volverá a preocuparle en su próxima colección, *Nadie*, viene a confirmarlo. Y de esta manera, Valente, desde su extraña supervivencia, sigue escribiendo, con todas las dificultades que es incapaz de eludir, bajo la sombra de un duelo que se mantiene fiel a todas sus paradojas y contradicciones.

Nota bibliográfica

Los números de página de «Paisaje con pájaros amarillos» corresponden a *No amanece el cantor* (Barcelona: Tusquets, 1992).

Otras referencias

RAMAZANI, Jahan, *Poetry of Mourning: the Modern Elegy from Hardy to Heaney* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994).

ANCET, Jacques, «La voz y el dolor», en *En torno a la obra de José Ángel Valente* (Madrid: Alianza, 1996), 17-22.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente», en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente* (Madrid: Cátedra, 1995), 195-215.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura», en *El silencio y la escucha...*, 173-93.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, Prólogo a José Ángel Valente, *El fulgor: Antología poética (1953-1996)* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1998), 7-18.

Bibliografía monográfica sobre José Ángel Valente

Manuel Fernández Rodríguez

Recopilaciones de estudios

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, El Escritor y la Crítica, 1992. Dividido en ocho bloques analíticos. El primero, centrado en el poeta y su mundo, con artículos de Andrés Sánchez Robayna y Juan Gelman; el segundo se aproxima a la producción lírica castellana y gallega, con trabajos de María Zambrano, Pere Gimferrer, José Luis Cano, Andrew P. Debicki, Fanny Rubio y Claudio Rodríguez Fer; el tercero contiene tres aproximaciones teóricas a la poética de Valente, de la mano de Ellen Engelson Marson, José Olivio Jiménez y Antonio Domínguez Rey; en el cuarto, Emilio Alarcos Llorach, Carlos Bousoño, Oreste Macrí, José-Miguel Ullán, Jorge Rodríguez Padrón, Joaquín González Muela, Jacques Ancet, Juan Goytisolo, Edmond Amran El Maleh, Carmen González-Marín, Miguel García-Posada y Carmen Martín Gaite realizan una aproximación a doce de los poemarios del autor; en el quinto se recogen análisis de distintos poemas de Valente realizados por Gustav Siebenmann, Marina Mayoral y Mario Postigo; en el sexto Antonio Risco, Santiago Daydí-Tolson, Armando López Castro, Dionisio Cañas, Miguel Mas, Julián Palley y Eva Valcárcel analizan varios motivos, temas y conexiones poéticas de Valente; Milagros Polo se ocupa en el séptimo apartado de la producción narrativa y, en el octavo, José Lezama Lima y Luis Goytisolo se aproximan a la ensayística valentiana.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (coord.), «Valente, cuestión cero», número monográfico de la revista *Ínsula*, 1994, nº. 570-571. Agrupa trabajos de Antonio García Berrio, Pere Gimferrer, José Manuel Diego, Fanny Rubio y Víctor García de la Concha en el apartado dedicado al marco poético, mítico y conceptual de Valente; de Teresa Hernán-

dez Fernández, Jacques Ancet y Jonathan Mayhew, centrados en las claves genéricas, temáticas, cronológicas y referenciales; de Claudio Rodríguez Fer, en torno a la creación del margen lingüístico gallego; de Carmen González-Marín y Arturo Casas a propósito del relato y el ensayo, y de Olga Novo, sobre la documentación y bibliografía del autor.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.), *Material Valente*, Gijón, Ediciones Júcar, Ensayos Júcar, 1994. El volumen agrupa estudios centrados en diversos aspectos de la producción lírica, de la mano de José Manuel González Herrán, Santiago Daydí-Tolson, Julián Palley, Ellen Engelson Marson, Antonio Domínguez Rey, Armando López Castro, Arthur Terry y Petra Strien, y de la prosa, tanto narrativa como ensayística, por parte de Antón Risco, Marina Mayoral, Milagros Polo, Jorge Rodríguez Padrón y Eva Valcárcel.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha*: José Ángel Valente, Madrid, Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura, Colección Encuentros, 1995. La editora recopila artículos de Antonio García Berrio, Fernando García Lara, José M. Cuesta Abad, Rafael Morales Barba, Edmond Amran El Maleh y Juan Goytisolo, centrados en las implicaciones literarias, filosóficas, éticas y estéticas de la producción de Valente, y otros de Claudio Rodríguez Fer, Jacques Ancet, Andrew P. Debicki, Andrés Sánchez Robayna, Teresa Hernández Fernández y Paolo Valesio, que se aproximan a cuestiones específicamente literarias.

VV. AA (eds.). *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad, 1996. Recoge estudios sobre la poética, la filosofía o la bibliografía, y sobre poemarios, poemas y ensayos del autor, realizados por Jacques Ancet, Américo Ferrari, Rosa Rossi, Andrés Sánchez Robayna, Giorgio Agamben, José Jiménez, Emilio Lledó y Claudio Rodríguez Fer.

Libros monográficos

DAYDÍ-TOLSON, Santiago, *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, University of Nebraska, Lincoln, 1984. Se centra en ciertos aspectos pragmáticos de la lírica del autor, así como en sus proce-

dimientos de resonancia en los niveles fónico-rítmico, léxico-semántico e intertextual-cultural, que originan un juego de reflejos culturales y reverberaciones musicales, muestra de la riqueza de su escritura.

LÓPEZ CASTRO, Armando, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León / Universidade de Santiago de Compostela, 1992. Es una interpretación particular de los poemas publicados por el autor desde sus primeros volúmenes hasta *Treinta y siete fragmentos*, de 1971. También atiende a los relatos del libro *El fin de la edad de plata*, de 1973.

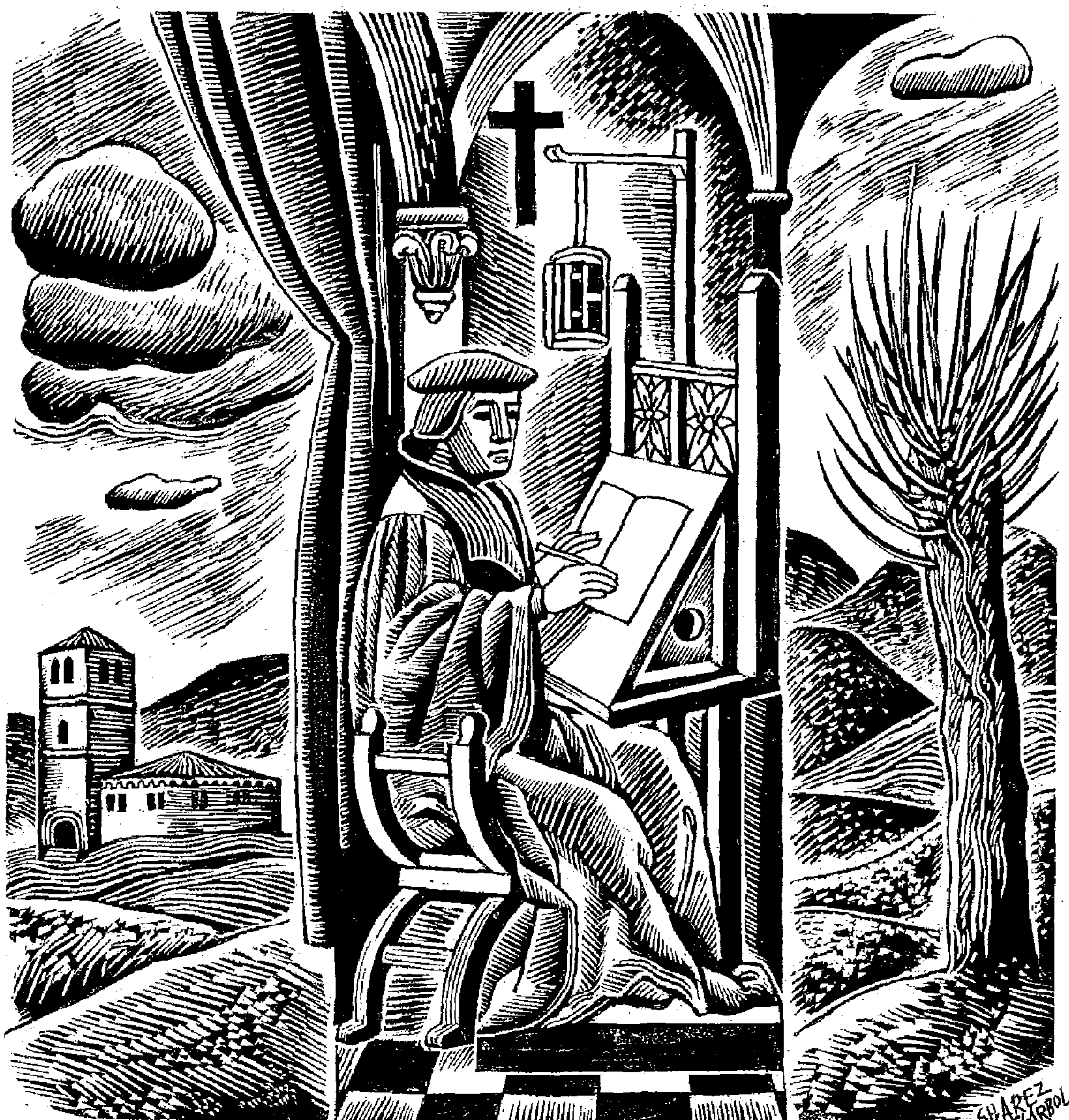
MARSON, Ellen Engelson, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons, Torres Library of Literary Studies, 1978. Analiza la concepción poética de Valente a la luz de los artículos y ensayos que el autor dedica a esta materia a lo largo de su obra, descubriendo la dimensión crítica que Valente tiene como poeta, y que, aplicada a su particular proceso evolutivo, lo lleva, en una constante depuración del lenguaje, a conseguir una voz personal y a purificar la palabra para conseguir que alcance su punto cero. En la segunda parte del libro analiza los poemarios y volúmenes de narrativa publicados por el autor hasta 1973.

MAS, Miguel, *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión, Libros Hiperión, 1986. Explica el desarrollo de la poesía valentiana a través de varias líneas que van desde la idea de la poesía como conocimiento hasta desembocar en la retórica de la desposesión del silencio de la palabra poética. La poética de Valente, como construcción progresiva y sumativa, sería un viaje hacia el conocimiento de la realidad.

POLO, Milagros, *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Madrid, Narcea, 1983. Hace una lectura de la lírica, la narrativa y el ensayo del autor, concebidos como partes de un único conjunto orgánico y armónico que se entiende como una cala en la dimensión óntica e histórica del hombre-poeta y como una ética de la resistencia ante las imposiciones literarias, sígnicas o cognitivas.

VALCÁRCEL, Eva, *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente)*, Barcelona, PPU, 1989. Es un análisis de la escritura y la reflexión valentiana llevado hasta

las creaciones más recientes del autor. En él se percibe un proceso que evoluciona entre los cauces de las preocupaciones humanas y de la indagación por y en la palabra como centro de conocimiento. También contiene un estudio descriptivo de las principales imágenes y símbolos del imaginario literario del autor.



PUNTOS DE VISTA


A QVESTO MODO VANO LE NOVIZZE
IN GONDOLA
Per visitar le loro parenti ne' monasterij accompagnate da gran n.° di Gondole
Franco forma
con Privilegio

Algunos americanos: comienzos*

Charles Tomlinson

Un muchacho de provincias que como yo fuera a estudiar literatura inglesa en Cambridge en 1945 habría aprendido muy poco de sus profesores sobre poesía norteamericana. Ninguno de ellos parecía mencionarla. Cuando aún estaba en la escuela secundaria, había invertido media corona en un ejemplar de la antología de Ezra Pound publicada en la colección Sesame Books. El libro lo publicaba Faber & Faber y no debe confundirse con el volumen de *Selected Poems* preparado por T. S. Eliot. En la escuela habíamos estudiado un libro que se presentaba bajo el título de *Poesía moderna*, del ahora olvidado ensayista Robert Lynd. Lo escrito por Pound era muy diferente de lo que podía encontrarse en ese volumen. Perplejo, leí la antología numerosas veces; traté de escandir las líneas iniciales de 'E. P. Ode Pour L'Election de Son Sepulchre'; hice lo mismo con 'The River-Merchant's Wife'. Evidentemente, no era posible. Se trataba de un descubrimiento ingenuo, sin duda. La escansión había figurado de manera prominente en nuestra educación, en inglés, en francés y en latín. Es algo que agradezco. Pero aquí su único uso era señalar la diferencia, sugerir, en el extracto de *Mauberley*, que tal vez el principio operativo era una suerte de síncopa. Lo que capturó mi atención en este libro fue la fraseología prosaica de poemas como 'The Garden':

And she is dying piece-meal
    of a sort of emotional anaemia

(Y ella se muere gradualmente
    de una especie de anemia emocional)

y

... is almost afraid that I
    will commit that indiscretion

(...casi teme que yo
    cometa esa indiscreción)

* *Damos seguidamente una versión de 'Beginnings', capítulo inicial de* Some Americans, *de Charles Tomlinson, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1981.*

El acento y la pausa en el «I» antes del final de línea eran igualmente cautivadores. Por lo que se refiere al comienzo del poema, «Like a skein of loose silk blown against a wall» («Como una madeja de seda suelta soplada contra un muro»), nadie que yo conociera podía escribir con tal limpieza. Esa impresión de limpieza en el fraseo fue lo que me atrajo, aún perplejo, al «Canto 2», en las páginas finales del libro. Regresé muchas veces a

Lithe turning of water,
    sinews of Poseidon,
Black azure and hyaline,
    glass wave over Tyro.

(Limpio girar del agua,
    tendones de Poseidón,
oscuro y vítreo azur,
    olas de vidrio sobre Tiro.)

y

Salmon-pink wings of the fish-hawk
    cast grey shadows in water,
The tower like a one-eyed great goose
    cranes up out of the olive-grove...

(Las alas rosáceas del águila
    arrojan sombras grises sobre el agua,
la torre como un gran ganso tuerto
    se extiende sobre el bosque de olivos...)

El canto se cerraba con la palabra «And...». Esto también daba que pensar. Pero nadie me dijo cuál debía ser mi siguiente destino, ni en la escuela ni en Cambridge. Alojé estos fragmentos talismánicos en el fondo de mi mente. Después de todo, tenía otras cosas en que pensar; en la práctica, la casi totalidad de la literatura inglesa, desde Chaucer hasta finales del diecinueve. También estudiaba francés y alemán.

De alguna manera, estos fragmentos talismánicos cumplieron su tarea, pues lo que enseñaron sobrevivió a la única lectura exhaustiva de un escritor norteamericano que realicé en Cambridge. Me refiero a Whitman. Nietzsche y Whitman, en efecto, conformaron el estilo de los tempranos y desafortunados poemas que pergeñé tras licenciarme en 1948. Antes de que eso ocurriera, de hecho poco después de mi llegada a la universidad,

me hice con una copia de segunda mano de *The Faber Book of Modern Verse*, de Michael Roberts, por seis chelines. Fue en sus páginas donde encontré por primera vez el nombre de Gerald Manley Hopkins y, a su vera, el puñado de poemas imagistas de T. E. Hulme, que parecían tener algo en común con las limpias superficies de Pound, si bien no tenía ninguna noción de la historia que acompañaba a los poemas. Allí se hallaba también Marianne Moore y, de nuevo, pienso que encontré el talismán adecuado en 'The Steeple-Jack'. Espoleado por estos hallazgos, mis ojos sorprendieron una reseña de su trabajo en un viejo ejemplar de *The Criterion* que reproducía una cita de 'The Jerboa':

it stops its gleaning
on little wheel castors, and makes fern-seed
foot-prints with kangaroo speed.

(detiene su espigueo
con pequeños timones de castor, y con la rapidez de un canguro
deja huellas como esporas de helecho.)

«Extraño», dijo mi compañero de habitación cuando se lo mostré. «Bastante artificioso, si quieres mi opinión». Tal vez estuviera en lo cierto. Por aquel entonces, sabía más que yo de literatura. Seguí admirando, pero en secreto, no sólo la forma en que un acento débil rimaba con uno fuerte, sino también la percepción encerrada en aquellas líneas. Cuando di con 'The Fish' (en *The Little Book of Modern Verse* de Anne Ridler), no dije nada a nadie. ¿Qué hubiera pensado mi compañero del modo en que el título funcionaba como sujeto de la primera frase del poema?

The Fish

wade
through black jade.

(Los peces

vadean
cruzando jade oscuro.)

No, de ningún modo podía permitir que un hallazgo semejante fuera puesto en duda o se convirtiera en objeto de conversación. Hubiera tenido

que explicar asimismo el encanto que para mí tenía la ruptura de artículo y sustantivo en dos ocasiones diversas:

> ... the submerged shafts of the
> sun,
> split like spun
> glass, move themselves with spotlight swiftness
> into the crevices—
> in and out, illuminating
> the
> turquoise sea
> of bodies...
>
> (...las vigas sumergidas del
> sol,
> quebradas como vidrio
> hilado, se internan con limpia agilidad
> en las grietas,
> entran, salen, iluminando
> el
> mar turquesa
> de los cuerpos...)

La división de las partes del discurso, la exactitud de la percepción, la adición inesperada –«of bodies»– a ese «turquoise sea» en apariencia completo, fueron rasgos de esta poesía que me enseñaron más de lo que podía confesar haber aprendido. ¿Por qué, cuando admiraba este tipo de poemas, y cuando contemplaba los cuadros de Cézanne en el museo Fitzwilliam, creía yo ser un vitalista whitmaniano? La mente consciente es superficial. Mejor dicho: apenas tiene consciencia de sí misma en el momento adecuado.

El siguiente peldaño fue Wallace Stevens. Tendría que haber sido, a la vez, Stevens y William Carlos Williams. Me explicaré. Todo se debió a un error mío. Una noche, a finales de 1947, mi nuevo tutor –mi antiguo tutor me había dado por perdido y se había deshecho de mí– me leyó, en una taberna de Trumpington, el poema 'Tract' de Williams, incluido en el volumen *Little Treasury of Modern Poetry, English and American*, editado por Oscar Williams. Me encantó. Mi tutor me alcanzó el libro para que lo releyera, pero al hacerlo el libro se abrió por 'Thirteen Ways of Looking at a Blackbird', de Stevens. Leí el poema rápidamente y luego volví a 'Tract'. Fue 'Thirteen Ways' lo que quedó grabado en mi mente. Sin embargo, como la antología no era mía, y Stevens no había sido publicado en Inglaterra, tardé dos o tres años en reencontrar el poema. Me olvidé del poema

de Williams. También su poesía era inencontrable, y no la leería seriamente hasta 1956. Y, además, había que preparar los dichosos trabajos sobre Spenser, había que leer la *Poética* de Aristóteles, el libro décimo de la *República* de Platón. El nombre de mi nuevo tutor era Donald Davie. En aquel entonces, no creo que supiera mucho más que yo de poesía norteamericana. En cantidad, tal vez menos. No había tenido que lidiar con tanto Whitman.

Al dejar Cambridge en el verano de 1948, me encontré leyendo mucha poesía que no había tenido tiempo de explorar previamente. Los americanos no eran todavía un objeto claro de entusiasmo, y aquellos que empezaban poco a poco a intrigarme mientras los leía atentamente –Moore, Stevens y Williams– eran simplemente inencontrables. Ocupaban el extremo opuesto a la tradición metafísica que estaba aún muy en el aire, apoyada por Eliot y F. R. Leavis, y de la que un poeta como Allen Tate formaba parte visible. Sus poemas escogidos aparecieron en 1947. William Empson también adquiría renovada prominencia y, a pesar de las diferencias entre ellos, se les podía leer juntos sin grandes disonancias.

Este entrenamiento en los metafísicos, dejando de lado lo que pudiera hacer por uno, no ayudaba gran cosa a la hora de reconocer las intenciones de Williams. Entre 1948 y 1951 leí mucha poesía neoclásica, que fue un buen antídoto contra los efectos del romanticismo de Dylan Thomas, pues Thomas era todavía la voz que resonaba en los oídos cuando uno buscaba un estilo contemporáneo o, literalmente, cuando uno escuchaba la BBC. Pound, con sus «tendones de Poseidón», era también otro antídoto y, con la publicación de *Cantos Pisanos* en 1949, una presencia renovada en el mundo literario. También conseguí, en préstamo, una preciada copia de los *Selected Poems* de Miss Moore (la edición de 1935), y, de la misma fuente (el poeta Ronald Bottrall), los *Collected Poems* de 1933 de Hart Crane. Este fue un libro que hacia 1950 me obligó a pararme en seco. La secuencia que me atrajo no fue 'The Bridge' (a excepción de 'Cutty Sark', que ya conocía por la antología de Robert) sino 'Voyages':

> Meticulous, past midnight in clear rime
>
> (Meticuloso, en clara rima después de medianoche)

Esta era una voz que me atraía, y:

> The bay estuaries fleck the hard sky limits.
>
> (Los estuarios de la bahía motean los duros límites del cielo.)

Al mismo tiempo, reconocí algo en Crane además de esta visión nítida y perceptiva del mar: un malestar que hacía revivir mi creciente insatisfacción con Whitman, un desconsuelo que, si leía los poemas correctamente, era suicida. Por supuesto, la propia vida de Crane era una evidencia a tener en cuenta. En 'Voyages', como en el apóstrofe a los «erizos de rayas brillantes», parecía darse un reconocimiento de que, con el mar,

there is a line
You must not cross nor ever trust beyond it
Spry cordage of your bodies to caresses
Too lichen-faithful from too wide a breast...

(hay una línea
que no debes cruzar, en la que no debes confiar,
vivaz jarcia de tu cuerpo en las caricias
demasiado fieles al liquen, demasiado amplio su pecho...)

Sin embargo, y al mismo tiempo, Crane anhelaba un mar imaginado como experiencia de unidad paradisíaca donde «sueño, muerte, deseo» se fundían en una sola «flor flotante». Tal como leí su obra entonces –y en 1950 escribí un ensayo en el que intentaba dar una respuesta al problema– Crane entendió que había una disyuntiva entre vida individual y responsable, y muerte no individual, y eligió esto último. Soñó con un entendimiento sentido sólo en «el vértice de nuestra tumba» o «la mirada amplia de la foca hacia el paraíso». A este paraíso parecía poder llegarse únicamente, como en el caso de Whitman, mediante una rendición del yo, una violación de los límites del yo, en una comunión con fuerzas impersonales, y suponía no sólo la muerte del yo sino también la muerte de esa idea de responsabilidad individual que la conciencia nos pide no violar jamás, ya sea en aras de la idea más obsesiva o de la más espiritual. Además de a Whitman, Crane me hizo recordar el «estremecimiento de temor reverente y deleite con que el alma individual se mezcla con el alma universal» de Emerson, y asimismo a Poe, cuando afirma en *Eureka*: «Piensa que la idea de identidad individual se fundirá gradualmente en la consciencia general», donde la visión pseudocientífica de un universo que lucha por volver a una unidad original parecía proporcionar una racionalización de un estado psíquico deseable. Al mismo tiempo, admiraba el estilo de 'Voyages', de mala gana, sintiendo que había un cisma en el contraste entre la descripción o evocación exactas (lo que el ojo humano puede humanamente ver, lo que el oído puede oír), y el más indefinido y sinestésico modo de aprehender las cosas (lo que se siente en el proceso de una unión imaginada con la naturaleza).

Mi lectura de Crane se basaba indudablemente en el diagnóstico que de Whitman hiciera D. H. Lawrence en sus *Studies in Classic American Literature*, en el sentido de que «[Whitman] quería siempre fundirse con el útero de una cosa u otra». Era ese deseo de fusión, común también a Poe y Emerson, el que parecía activo en el caso de Crane. Tal vez lo identifiqué demasiado íntimamente con Poe, cuyo *Eureka* acababa de leer, y en el que el deseo de fusión de Poe sugería que lo deseable era rechazar toda responsabilidad personal, pero manteniendo de manera simultánea alguna clase de relación con los demás y con la naturaleza. De ahí, plausiblemente, que echara mano de las drogas y el alcohol, como en el caso de Crane, con la sensación concurrente de haberse librado de su propio ego. Cuando leí por aquel tiempo a Baudelaire, una cita de su 'Sobre vino y hachís' pareció encajar con 'Voyages' de Crane: «Il ne serait peut-être pas bon de laisser un homme en cet êtat au bord d'une eau limpide; comme le pêcheur de la ballade, il se laisseait peut-être entraîner par l'Ondine» («No sería tal vez bueno dejar a un hombre en este estado al borde de un agua límpida; como el pescador de la balada, se dejaría tal vez arrastrar por la ondina»).

Así pues, de este poema extrapolé un juicio general sobre Crane, acercándome de manera tentativa a mi tema principal: que uno no necesita ir más allá de la experiencia sensual para alcanzar una unión mítica, que el «yo» sólo puede ser responsable al relacionarse y no disolviéndose en el éxtasis o la Superalma. Crane me hizo tomar conciencia de este tema de manera más decisiva que ningún otro poeta hasta entonces. Mis fragmentos talismánicos –el «limpio girar del agua» de Pound, el movimiento de penetración en el mar de Miss Moore en 'The Fish', movimiento que además rechazaba fusionarse con él– me fueron de gran servicio; y su forma de escribir, que prestaba atención a la palabra y la cosa, me fue también muy útil.

Al releer, poco después de mi encuentro con Crane, el poema 'Thirteen Ways' de Stevens –un amigo americano me había procurado una copia de *Harmonium*– con sus fragmentos nítidos y separados, vi de repente una posibilidad de escritura que me liberaría de las más que predecibles estrofas que conformaban mi primer cuaderno de poemas, *Relations and Contraries*, publicado en 1951. En el título de ese cuaderno yo ya tenía mi asunto, si bien sólo en un poema, tal vez, había iniciado el camino por el que la poesía americana me estaba llevando. El poema comenzaba así:

Wakening with the window over fields
To the coin-clear harness jingle as a float
Clips by, and each succeeding hoof fall, now remote,
Breaks clean and frost-sharp on the unstopped ear...

(Despertándome con vistas al campo
al cascabeleo cristalino de los arreos mientras un carro
pasa y se va, y cada pisada sucesiva, ahora remota,
rompe limpia y afilada como escarcha en el oído atento...)

Esta escena típicamente inglesa –sí, todavía hace veinticinco años se repartía la leche en un carro tirado por caballos– pretendía ser un fragmento de síncopa poundiano, modelado sobre aquellos versos de 'Ode Pour L'Election de Son Sepulchre' que no había podido escandir. «El oído atento», que era una cita evidente del «caught in the unstopped ear» del poema de Pound, implicaba, en mi variación, que el oído estaba alerta no sólo al canto de las sirenas, sino también a la nitidez de la experiencia sensual, al tipo de sonido que uno puede escuchar, tal vez, «meticuloso, en clara rima después de medianoche», aunque esto tenía lugar en pleno día. La lectura de 'Thirteen Ways' de Stevens me llevó durante un tiempo a contemplar desde diferentes ángulos ejemplos aislados de lo meticuloso:

Pine-scent
In snow-clearness
Is not more exactly counterpointed
Than the creak of trodden snow
Against a flute.

(El aroma del pino
en la claridad de la nieve
no tiene un contrapunto más exacto
que el crujido de la nieve pisada
contra una flauta.)

Estas líneas no eran tan sólo el fruto de haber leído a Stevens: «pine-scent in snow clearness» («el aroma del pino en la claridad de la nieve») había sido uno de mis fragmentos talismánicos durante años, y si hubiera poseído los escrúpulos de Miss Moore, habría debido imprimirse entre comillas. A los dieciocho años había visto una reproducción de un paisaje chino con ese preciso título. Las dos sensaciones, perfectamente combinadas, perfectamente separadas, parecían ser un ejemplo, incluso a mis dieciocho años, de una extraordinaria pureza, una posibilidad de emoción adecuada. Años más tarde, reconocí el mismo supuesto en una frase de Pound: «el mundo radiante donde un pensamiento atraviesa otro con un filo agudo, un mundo de energías móviles, magnetismos que toman forma».

Yo imitaba el poema 'Thirteen Ways' de Stevens, pero el poema sobre el que escogí escribir un ensayo en 1951 fue 'The Comedian as Letter C', otro poema sobre el océano, en el que el héroe, Crispin, sugería una alternativa al acercamiento místico de Crane, así como a su fusión con el mar. Lamentaba en parte que, luego de dejar el mar convertido en otro hombre, Crispin alcanzara una *Gemütlichkeit* algo burguesa. Sin embargo, Crispin no trataba de perder su identidad en el océano, sino más bien permitir que la experiencia lo cambiara: el fin no era despegar hacia el infinito sino ver el mundo con nuevos ojos. El desafío planteado por 'Voyages' de Crane me hizo ver con qué frecuencia los poemas americanos que yo prefería eran piezas de ambiente marino. El segundo *Canto* de Pound, 'The Fish', 'The Steeple-Jack' y 'A Grave' de Miss Moore, 'Comedian' de Stevens, y, en retrospectiva, 'Sea Drift' de Whitman..., en todos los casos se trataba de poemas que parecían proponer un terreno moral que permitiera confrontar la naturaleza, e implicaban, a mi juicio, la existencia de una atmósfera moral que en sí misma participaba de la cortante claridad del aire marino y el salitre.

Envié mi ensayo sobre 'The Comedian' a Stevens, así como un comentario a sus 'Credences of Summer'. Su respuesta a este segundo texto aparece en la página 719 de *Letters of Wallace Stevens*. Acusando recibo de mi lectura de 'The Comedian' en una carta inédita fechada el 3 de julio de 1951, Stevens llamó mi atención sobre un punto que no había tenido en cuenta y que, en lo que se me alcanza, otros críticos han ignorado:

> ... este poema explota los sonidos de la letra c; de ahí su título. Estos sonidos incluyen todas las versiones sordas y sonoras y también los incluidos en otras letras, o mejor, los sonidos de otras letras, por ejemplo en la línea
>
> Exchequering from piebald fiscs unkeyed,
>
> donde ex contiene el sonido c, al igual que ch, que, scs y k. Esto termina siendo tedioso si uno es demasiado consciente de ello, pero es fácil mejorarlo.

Curiosa forma de escribir poemas, pensé, aunque semejante atención a tales detalles lingüísticos era, en cualquier caso, un signo más saludable en un poeta, tal vez, que el deseo de perderse en la Superalma o de girar hacia «el vértice de nuestra tumba».

La década de los cincuenta no era una época propicia para escribir la clase de verso que me interesaba, e Inglaterra no era el lugar propicio para publicarlo. Un heredero de Pound, Moore, Crane y Stevens, debe haber

parecido un tipo raro a ojos de sus compatriotas. Escribí los poemas que componen mi pequeño volumen *The Necklace* entre diciembre de 1950 y marzo de 1953. Aparecieron publicados en 1955 en una editorial modesta, y esto no habría sucedido si Donald Davie no hubiera aportado una nota introductoria. La reseña de este librito, que Hugh Kenner publicó en *Poetry* en el verano de 1956, y el consiguiente interés de su director, Henry Rago, por lo que yo escribía, fueron todo mi sustento en esta etapa de emigración mental, y desembocaron en mi primera visita a los Estados Unidos. Al mismo tiempo, podía contar con la ayuda, la crítica y el apoyo de Donald Davie. Cuando la reseña de Kenner apareció en 1956 yo ya había terminado virtualmente un nuevo poemario, *Seeing is Believing*, al que añadí algunos poemas al año siguiente. El libro no halló ningún editor en Inglaterra –se lo envié a la gran mayoría de ellos– hasta 1960. Aparecería antes en Nueva York.

Los críticos han hablado de la presencia de Williams tanto en *The Necklace* como en *Seeing is Believing*, pero no empecé a leer en serio a Williams hasta el otoño de 1956 –*Desert Music* y *Journey to Love*– y dudo mucho que algo se hubiera filtrado antes. Poco después me adentré en *Paterson*, que a excepción de algunos pasajes no me convenció. Asimismo había estado leyendo *Light and Dark*, de William Bronk, el siempre subestimado poeta del estado de Nueva York. Me fue recomendado por Gael Turnbull, que me había prestado los volúmenes de Williams. Por esos años él dirigía Migrant Books, en Worcester, una organización que hacía circular los libros canadienses y estadounidenses que más le llamaban la atención. Gracias a esta fuente, adquirí tempranamente *The Whip*, the Robert Creeley, y su libro de cuentos cortos, *The Gold Diggers*, así como los dos volúmenes de los *Maximum Poems*, de Olson, editados en Stuttgart.

Las presencias americanas más distinguibles entonces en mi trabajo eran, hasta donde se me alcanza, Pound, Stevens y Marianne Moore; no obstante, si gracias a ellos la tonalidad era americana, la tradición se remontaba a los poemas conversacionales de Coleridge. Al mismo tiempo, había absorbido de la prosa crítica de Eliot lo que tal vez él había absorbido de *The Poetry of Barbarism*, de Santayana, a saber, una desconfianza del ego romántico y de la noción de que la poesía puede sostenerse a lomos de ráfagas de personalismo e intensidad. Todo esto –y no pondré más a prueba la paciencia del lector rastreando influencias– actuó en conjunción con mi propia pintura y con la clase de disciplina visual y literaria que había adquirido al leer pasajes como la famosa descripción del abeto firmada por Ruskin:

> El Poder del árbol... radica en sus oscuras, planas y sólidas tablas de follaje, que sostiene en sus fuertes brazos, curvados levemente sobre ellas como escudos, y extendiéndose hacia las extremidades como una mano. Es inútil tratar de pintar el nítido, herboso e intrincado follaje si no se ha discernido antes esta forma rectora; y, en las ramas que acercan al espectador, el escorzo es igual que el de un paisaje de amplias colinas, en el que cada loma se alza por encima de la otra a distancias sucesivas.

Le leí este pasaje a Hugh Kenner hace veinte años, y hace poco (en *A Homemade World*, 1975) lo ha citado y aplicado con justicia a las innovaciones operadas por Marianne Moore en la poesía norteamericana moderna. Estoy seguro de que Miss Moore conocía el pasaje y de que Ruskin es una de nuestras lecturas compartidas.

Al encontrarme por vez primera con Kenner en Inglaterra en noviembre de 1956, me conmovió saber por él que Miss Moore había leído su reseña de *The Necklace*, se había interesado por las citas, y había comentado, «me parece que en estos versos hay tanta presencia de Moore como de Stevens». Al visitarla de camino a Nueva York, Kenner tenía en sus manos una copia del último libro de Miss Moore, *Like a Bulwark*, reservada a mi persona. Cuando me lo entregó en Somerset, vi que la poeta había escrito estas palabras:

> Para Mr. Charles Tomlinson
> de Hugh Kenner
> y, ¿puedo decirlo? de
> Marianne Moore
> 10 de noviembre de 1956

Me animó que alguien se tomara tan en serio la posición de un artista como Hugh Kenner quien, en su generosidad, seguía mi obra. Una vez le enseñé mis dibujos y también el nuevo manuscrito –una buena parte de lo que acabaría siendo *Seeing is Believing*– que (lo sabía) era ciertamente impublicable en Inglaterra. Kenner habló incluso del asunto con Wyndham Lewis, que al parecer contestó: «Dígale, por supuesto, que se venga a Estados Unidos».

Después de recibir *Like a Bulwark*, escribí casi de inmediato a Miss Moore, adjuntando una copia de *The Necklace* y copiando para ella el texto de la época victoriana que explica el funcionamiento de la cámara oscura de la torre de Clifton, en Bristol:

> ... la cámara oscura, para aquellos no familiarizados con ella, tiene un efecto mágico, pues el movimiento de las personas, los animales, los carruajes, el temblor del follaje y el ir y venir de los barcos son atrapados

> en la escena con la distinción y el vivo colorido de la naturaleza, proporcionando un grato placer al observador gracias a los cambios continuos y los variados efectos de la luz y la sombra sobre el paisaje.

Su respuesta, gratamente rápida, estaba fechada el 24 de marzo de 1956:

> Estimado Sr. Tomlinson:
> Le agradezco sus buenos deseos, el texto victoriano que se halla en el exterior de la torre de la cámara oscura en Bristol *–en rigor*, un verdadero poema–, y le agradezco el envío de *The Necklace*. Me honra que piense que su trabajo se parece al mío. Veré ahora si puedo lograr que el mío se parezca al suyo: por ejemplo, The Bead, The Art of Poetry, 'las facetas de copiosidad', el mar 'enrollando y desenrollando flecos de las rocas sumergidas' y el 'ala de la abeja'.
> No puedo, por desgracia, igualar su dirección, tendré que contentarme con escribirla.
> Fue un poco agresivo por mi parte aprovechar la oportunidad para unirme a Hugh Kenner a la hora de darle un libro que después de todo era *su* regalo...
>
> Atentamente,
> Marianne Moore

A últimos de febrero de 1957 escribí los primeros poemas que emulaban la tríada que Williams había usado en los dos libros que yo conocía. Completé, en un principio, 'Sea Poem', 'Winter', 'Le Musée Imaginaire' y 'Letter to Dr. Williams'. Poco después hice un trueque con Hugh Kenner: a cambio de la correspondencia de Hilaire Belloc, él me envió *Collected Early Poems* y *Collected Later Poems* de Williams. Pero de momento fueron sus poemas escritos en tríadas los que más me llamaron la atención, tal vez porque me daban la posibilidad de un movimiento más meditativo. Me fueron útiles más tarde, cuando con la ayuda de Henry Gifford empecé a traducir a Antonio Machado, y necesitaba encontrar una forma que progresara a una velocidad semejante a la del pensamiento, al tiempo que evitara el cascabeleo facilón en que uno incurre cuando traduce el octosílabo español directamente al inglés, respetando las rimas finales.

Cuando empecé a imitar la medida de Williams, aplicándola a las cadencias del inglés tradicional, todavía encontraba dificultades para publicar poesía en mi país, y esta nueva y en apariencia extraña disposición no era precisamente una recomendación a ojos de los editores. Algunas de mis páginas habían encontrado residencia en *Spectrum*, una pequeña revista publicada por los estudiantes de la Universidad de California, en Santa

Bárbara. Hugh Kenner era miembro del consejo asesor, así como Donald Davie, que en ese año de 1957 se hallaba dando clase en Santa Bárbara. Envié 'Letter to Dr. Williams' a *Spectrum*, y el poema vio la luz en el número de otoño de ese mismo año, inmediatamente después de un poema de Williams. Al ver los dos poemas juntos, escribí a Williams para establecer contacto.

Entretanto, gracias de nuevo a Hugh Kenner, el una y otra vez rechazado manuscrito de *Seeing is Believing* fue a parar a una nueva editorial neoyorquina: McDowell Obolensky. El día de Navidad de 1957 sucedieron dos cosas: recibí la noticia de la aceptación del libro, y con ella una postal de Williams en la que prometía escribirme más extensamente «en respuesta a su poema en *Spectrum*» y concluía diciendo: «Cuídese. La poesía es un ejercicio severo.» La carta llegó pocos días más tarde:

> Estimado Tomlinson:
>
> Gracias a Hugh Kenner estoy ahora familiarizado con su nombre. ¡Dios sea alabado! Encontrar a un inglés para quien mi nombre no sea un anatema es algo que casi puede calificarse de suceso. No es que me importe salvo que señala la aparición de alguien que puede muy bien acabar siendo un amigo.
>
> El poema que ha salido en *Spectrum* me parece remachar el asunto. Lo que usted ha escrito en ese poema es un elogio grande para mí, y me impresiona especialmente que se haya permitido copiar (en este caso) mi forma. Todo aquel que sienta la influencia de una forma que libere el verso inglés es mi amigo.
>
> No entremos en esto de momento. Me asombra que sus líneas se acojan tan fluida y rotundamente al modelo de mi verso en Desert Music y Journey to Love. Me hace sentir que mis desvíos son válidos y no meras excentricidades, y que son capaces de prosperar. No hay lugar para la inquina en cualquier estudio serio del verso inglés, y su actitud exhibe un espíritu despreocupado que me resulta muy estimulante. Como usted debe saber, no tengo muchos amigos entre los académicos de este país o de Inglaterra. Un pequeño clan intensifica el poder de penetración en un momento en que nuestro frente debe consolidarse a toda costa...

Era alentador, a mi vez, encontrarme tan de repente dentro de un clan, cuando hasta el momento mi sensación había sido de completo aislamiento. Un nuevo clan se había estado preparando en Inglaterra: me refiero al grupo de poetas denominado *The Movement*. Compartía sus sentimientos sobre la necesidad de desplazar los últimos restos del neorromanticismo de los años cuarenta y su admiración acrítica por Dylan Thomas, si bien

advertía que la vaharada de provincianismo inglés en sus manifiestos y en parte de su poesía era un síntoma de esa asfixia que ha afectado a tantas manifestaciones del arte inglés desde la muerte de Byron. Aunque Davie cabalgaba con el *Movement*, sus filas y sus antologías estaban cerradas a mi trabajo. También Davie, curiosamente, estaba produciendo poemas fuertemente influidos por un modelo americano, Yvor Winters. Pero Winters era más asimilable a las nociones inglesas –al fin y al cabo escribía en cuartetos– que los poetas elegidos por mí. El hecho de que Davie fuera un seguidor de Pound –aunque esto aún no fuera visible en su poesía– acabaría eventualmente por llevarle a un interesante y fructífero estado de esquizofrenia literaria.

Mientras el *Movement* afirmaba su poder en Inglaterra, ser admitido al clan de Williams me proporcionó una renovada sensación de confianza. Tal vez fuera una sensación levemente irreal, pues la parte principal del trabajo que yo había realizado tenía muy poco que vez con los procedimientos de Williams, aunque podía ver que en ciertos momentos nuestras preocupaciones convergían. Williams, después de todo, había tenido que enfrentarse a carencias culturales y fuerzas alienantes muy diferentes a las experiencias cotidianas de un inglés. Cuando Kenner afirma que su principal descubrimiento fue que «las palabras, al adoptar los ritmos del habla conversacional de Nueva Jersey, dicen menos pero se expresan con mayor finalidad», acuña una formulación valiosa. Pero hablamos de una tarea a la que difícilmente un europeo puede pretender dedicarse.

Al escuchar los ritmos del habla de Jersey y lo que él llama «la lengua americana», Williams desarrolló su teoría de la «medida». Williams parece haber creído en sus momentos más polémicos que la «medida» –por la que entiendo se refiere a los principios estructurales que aún subsisten en el lenguaje de la poesía cuando uno abandona la métrica tradicional– era exclusiva de la poesía norteamericana. Ya entonces yo trataba de probar que la «medida» pertenecía también a la poesía inglesa, aunque hubiera vacilado en definirla (al modo de Wiliams) como un pie variable, noción contradictoria que Alan Stephens ha parodiado con la frase «una pulgada elástica». No obstante, ser admitido al clan, cualquiera que fuera la razón, era un honor, ya que se me antojaba una plataforma para una acción más intensa, que ayudaría a establecer la importancia de otros poetas norteamericanos en Inglaterra aparte de T. S. Eliot.

En cuanto tuve respuesta de Williams, le envié 'Sea Poem', que me parecía sensiblemente mejor que la epístola en verso. Su respuesta llegó a comienzos de año:

> Querido Charles:
> 'Sea Poem' es una pieza hermosa que me impresiona tanto por su erudita composición (en el sentido inglés del término) como por su generosidad hacia el habla norteamericana y todo lo que eso implica para mí...

¿Trataba acaso, con la expresión «generosidad hacia el habla norteamericana», de sugerir que yo escribía en inglés americano? Después de todo, si yo estaba siendo generoso, no era con ningún habla en particular, sino con su tríada. Mi idioma era el inglés de la Corona, aunque en su estructura poética derivara obviamente de su ejemplo americano. ¿Pero «habla norteamericana"? Lo que yo temía es que cuando McDowell Obolensky publicara *Seeing is Believing* en el verano de 1958, Williams lo encontrara poco interesante, pues las influencias que lo conformaban eran anteriores a mi lectura de Williams, aparte de que los temas tenían un acento decididamente inglés y europeo.

En este punto me equivoqué. Su entusiasmo por el libro motivó una carta al poco de su publicación, y a su debido tiempo una reseña en las páginas de *Spectrum.* No citaré detalladamente ninguno de los dos textos, ya que son por lo general elogiosos para con mi trabajo, y aunque el elogio es dulce a los oídos de su destinatario, tiende a aburrir a terceras personas. Hay, en rigor, algo de elogio en lo que paso a resumir, pero lo que trato de probar tiene que ver tanto o más con Williams que conmigo. Williams, a sus setenta y pocos años, necesitaba de la idea de un clan, pues su afán de reconocimiento en su propio país aún le obligaba a grandes esfuerzos, y no lograría encontrar un editor inglés hasta después de su muerte. En fecha tan tardía como 1959, el *Times Literary Supplement* (en su edición del 6 de noviembre) incluía a Williams en un grupo profuso y heterogéneo «de talentos aún ignorados». Pero en otro artículo del mismo número podía leerse: «Hemos pasado ya el periodo de agresiva reivindicación de lo nativo en la poesía norteamericana que tan marcadamente (y, para el lector británico, de manera tan desconcertante) ejemplifica la poesía de William Carlos Williams». La agresividad de Williams, su anticolonialismo, tenía su origen en la frustración más que en un rechazo indiscriminado de Inglaterra. De hecho, pensaba que la perspectiva británica era más civilizada y mejor informada que la norteamericana, y que los británicos *hubieran* debido comprender sus intenciones, así como su concepto de la «medida». Hay cierto *pathos* en su actitud, tal como aparece en una carta que envió a Kenner a raíz de la publicación de *Seeing is Believing*: «El escritor del nuevo mundo,» afirma, «puede ahora respetar y confiar en su más culto hermano». Kenner le había puesto al corriente de mi lucha por ver impreso el

libro, y en esa lucha Williams no sólo vio un reflejo de la suya sino que, ahora que el libro era algo tangible, sintió que la batalla por la «medida» se había trasladado a Inglaterra, asumida por un escritor inglés. Ambas cosas –el recuerdo de sus propias frustraciones y la existencia de poemas ingleses con sabor americano– le llevaron a describir *Seeing is Believing* como «el libro más conmovedor salido de Inglaterra que he leído nunca», «un evento excepcional en mi universo moderno» (carta del 12 de julio de 1958); y más tarde escribió: «El modo en que usted trabaja la línea poética... constituye una labor de fundamental importancia en el desarrollo de la prosodia inglesa.» Su concepto anticuado de lo que Inglaterra representaba le llevó a escribir lo que sigue en la reseña:

> Un inglés, si ha de ser el guardián del saber de su país gracias a una tradición envidiable, no puede obviar su responsabilidad sino que, con la severa determinación de su raza, ha de ir donde sus mayores le han guiado. Si el saber le ha llevado por el mal camino, debe examinar de nuevo sus fuentes y corregir cuantos errores encuentre.

Esto es lo que entendió que yo hacía, en ese volumen de poemas que le había hecho disfrutar tanto, animado sin duda, asimismo, por la satisfacción que le habían proporcionado esos poemas míos escritos en tríadas, en los que un inglés saludaba sin intermediarios su existencia.

Traducción de Jordi Doce

Voltaire mira el terremoto de Lisboa (1)

Fernando Escalante[*]

A fines de 1755 escribe Voltaire su «Poema sobre el desastre de Lisboa», con un subtítulo muy explícito: «Examen del axioma: 'Todo está bien'». Por supuesto, la obra tiene el propósito de demostrar que no todo está bien: la prueba es, precisamente, el terremoto que ha arrasado la ciudad de Lisboa. Desde entonces, y a causa del poema de Voltaire, el terremoto de Lisboa adquiere un carácter emblemático, representa una especie de refutación empírica, concreta, de la teodicea: un Dios infinitamente bueno no puede querer la destrucción y el sufrimiento de los inocentes; un Dios justo no puede ocasionar catástrofes de manera caprichosa. Lo difícil será, por supuesto, saber qué conclusión razonable puede extraerse de ello, si se quieren evitar las respuestas tradicionales de la teología católica.

La fecha, primero de noviembre de 1755, sirve –con toda la arbitrariedad de las convenciones– para señalar el inicio de la «descristianización» ilustrada: es un episodio que deja su huella en el camino hacia el ateísmo (el particular ateísmo científico y humanitario de Occidente) o al menos hacia el agnosticismo. Dios, el Dios cristiano en particular, se antoja indefendible a la vista de la catástrofe: súbita, terrible, causa de una enorme cantidad de sufrimiento gratuito, inmerecido, injustificable. No, no todo está bien[1]. Sin embargo, no era la primera catástrofe ni el primer terremoto, no había sucedido nada nuevo: lo que cambia es la mirada.

El poema era menos escandaloso de lo que podría suponerse, y de ideas no muy originales, a pesar de lo cual el propio Voltaire –siempre cuidadoso– lo publicó junto con su «Poema sobre la Ley Natural», sólida y casi ingenuamente deísta. Y se preocupó por eliminar los últimos versos del original, acaso demasiado amargos: «Que faut-il, ô mortels? Mortels, il faut souffrir, / Se soumettre en silence, adorer et mourir»[2].

[*] *Capítulo 5 del libro,* El sufrimiento de Rousseau, *que publicará la editorial Paidós.*

[1] *La elección de esa fecha, de esa pieza, es arbitraria pero también útil. Ese mismo año aparece el* Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres, *de Rousseau; en los cinco años anteriores se habían publicado los primeros volúmenes de la* Enciclopedia *y la* Investigación sobre los principios de la moral *de David Hume; en los cinco años siguientes se publicarán* Del Espíritu *de Helvetius,* y Emilio *de Rousseau.*

[2] *Nota de Jacques Van den Heuvel, Voltaire,* Mélanges. *Ed. Van den Heuvel, Paris: Gallimard/La Pléiade, 1961, p. 1443.*

De hecho, los argumentos del poema tenían ya su público: un público acostumbrado al tono, al tema y a las razones de Voltaire. Aficionado a los desplantes anticlericales y a filosofar, con desenvoltura, sobre la improbabilidad del cristianismo[3]. Incluso sin una deliberada intención irreligiosa, el público ilustrado veía y trataba de explicarse el mundo de una manera que dejaba poca cabida a la devoción y las creencias tradicionales; era un público que suponía, como dice Berlin:

> que podía reconstruirse una estructura, lógicamente organizada, de leyes y generalizaciones susceptibles de demostración y verificación, para reemplazar la caótica amalgama de ignorancia, pereza mental, conjeturas, supersticiones, prejuicios, dogmas, fantasía y, sobre todo, «errores interesados» que mantenían los dirigentes del género humano y que era en buena medida causante de los errores, vicios y desventuras de la humanidad[4].

Es decir: el poema de Voltaire no desencadena una revolución intelectual sino que es, sobre todo, indicio –señal– de un proceso cultural iniciado varias décadas antes y que, por un buen tiempo, afecta casi únicamente a las elites europeas, pero que terminará formando parte del «sentido común». Es indicio de esa esperanzada intranquilidad de la que está hecha la reflexión ilustrada acerca de la religión[5].

Supongo que se sabe, pero no sobra insistir: la inclinación hacia el deísmo, el agnosticismo o el ateísmo era particular de las elites, incluso de una porción reducida de ellas, en el siglo dieciocho. Para las grandes mayorías, la devoción cristiana seguía siendo firme e indudable; los descubrimientos, la tecnología, las nuevas ciencias de la naturaleza no eran una amenaza para el predominio eclesiástico sobre las conciencias. En España y en todas sus colonias se vivía, en general, una religiosidad típicamente contrarreformista: fastuosa, espectacular y a veces milagrera[6], bajo la vigilancia de la Inquisición; pero algo parecido sucedía en el resto de Occidente, también

[3] *Pope, Lessing, Diderot, incluso Montesquieu y Hume, ofrecían opciones más o menos radicales dentro del deísmo, cuya discusión era un lugar común. V. Paul Hazard,* El Pensamiento europeo en el siglo XVIII. *Madrid: Alianza, 1985.*

[4] *Isaiah Berlin, «The Counter-Enlightenment», en Berlin,* Against the Current. Essays in the History of Ideas, *Ed. H. Hardy, Londres: Pimlico, 1997, p. 1.*

[5] *«Cuanto más hondamente se siente la insuficiencia de las respuestas tradicionales de la religión a las cuestiones fundamentales del conocimiento y de la moral, con tanta mayor intensidad y pasión se levantan estas cuestiones». Ernst Cassirer,* La filosofía de la Ilustración. *Trad. Eugenio Imaz. México: F.C.E., 1984, p. 158.*

[6] *Como dice Richard Herr: «La devoción a la religión católica, llevada frecuentemente a la exageración supersticiosa, era probablemente la fuerza más poderosa de la sociedad en la España de fines del siglo XVIII». Richard Herr,* España y la revolución del siglo XVIII. *Trad. E. Fernández Mel, Madrid: Aguilar, 1979, p. 27.*

en el mundo protestante, donde el entusiasmo de pietistas, puritanos y metodistas daba un nuevo aliento a la experiencia religiosa tradicional.

Aparte de eso, el clima de novedad y descubrimiento que llevaba consigo la ciencia renaciente se prestaba para las mezclas más confusas y, a veces, extravagantes; la teosofía, la astrología, la numerología y toda clase de especulaciones místicas se juntaban, de modo más o menos desconcertado, con los nuevos hallazgos científicos. Sin exageración puede decirse que las conversaciones de Swedenborg con los ángeles y sus paseos por el Cielo eran más interesantes para la mayoría que los comentarios mordaces de Voltaire que las obras de mineralogía del propio Swedenborg; la discusión sobre la naturaleza del Paraíso y las formas de la vida en el más allá eran asunto normal y razonable, puesto que se trataba de hechos seguros y extremadamente importantes[7].

Ahora bien: es cierto que la sociedad occidental era fundamentalmente cristiana en el siglo dieciocho; con excepciones contadas, se creía en un Dios único, justo y misericordioso, y se creía en la vida futura como recompensa de la virtud y premio del sacrificio. No obstante, comenzaba a acusarse también, en particular en la burguesía, un cambio de sensibilidad que sería decisivo en lo porvenir; no se trata de agitaciones filosóficas ni de reflexiones maduras, aunque las hubiera, sino de un proceso lento y prácticamente inconsciente, cambios de hábitos y de formas de relación que en el plano religioso se traducen finalmente –como dice Groethuysen– en una «cierta operación de elegir entre lo que el individuo está dispuesto a creer y aquello que le parece indigno de fe o simplemente superfluo»[8].

Es un proceso que, poco a poco, aleja a los nuevos grupos urbanos de la fe ingenua, supersticiosa y fatalista de los tiempos pasados; que deja espacio bastante para los descubrimientos de la ciencia; que permite a los hombres vivir en el mundo con una tranquilidad razonable, sin verse obligados a elegir, a cada paso, entre el Cielo y el Infierno, la *charitas* o la *cupiditas.*

La sensibilidad de esos «hombres nuevos», mucho más que los ataques de los *philosophes*, es la fuerza que obliga a la Iglesia a «humanizar» a Dios y a suavizar en mucho su doctrina (a riesgo de desnaturalizarla por completo, según el juicio jansenista); pero también es esa sensibilidad la que puede conmoverse con los argumentos, básicamente sentimentales, de

[7] *«Hacia mediados del siglo XVIII, la sociedad celestial incluía, en opinión de numerosos europeos, los lujos de la vida en la ciudad (buena música, conversación, placenteros paseos por jardines, teatro) y la posibilidad del reencuentro con la familia, amigos y destacadas figuras religiosas». Colleen McDanell y Bernhard Lang,* Historia del Cielo, *trad. J. A. Moreno, Madrid: Taurus, 1990, p. 278.*

[8] *Bernard Groethuysen,* La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII, *trad. José Gaos, México: F.C.E., 1985, p. 74.*

Voltaire, la que puede inclinarse hacia la incredulidad a la vista del azaroso horror de la existencia y las inhumanas exigencias de la Iglesia:

> No es sólo que el incrédulo tropiece en ciertas contradicciones por insuficiencias lógicas que encuentra en la doctrina de la Iglesia, sino que lo que ante todo le depara dificultades son ciertos dogmas que repugnan a sus sentimientos. Es lo que pasa con la doctrina de la predestinación, pero también con otros dogmas[9].

Maticemos un poco el interés que tiene el poema de Voltaire. Seguramente, el terremoto de Lisboa no causó mucha impresión a los teólogos católicos o puritanos: estaban acostumbrados, *ex officio,* a vérselas con desastres y miserias de todo tipo, e incluso a extraer de ellas las razones de su fe. Las lamentaciones y protestas de Voltaire tampoco habrán hecho huella en ningún espíritu religioso tradicional y convencido. Pero sí pulsaron una cuerda tensa en la conciencia de la burguesía, sí consiguieron agitar esa nueva sensibilidad. Conviene prestarle atención, pues, como indicio del lugar que tiene el sufrimiento humano (el sufrimiento injustificable), y sobre todo las cambiantes actitudes hacia el sufrimiento humano en el complicado proceso de la secularización.

Hagamos un aparte, para aclarar de antemano. El término «secularización» ha sido usado de varios modos, para referirse a cosas distintas. En un primer sentido, bastante obvio, la secularización es el proceso por el cual se retira toda sanción religiosa del orden civil y las iglesias son reducidas a un ámbito propio y separado, de interés puramente privado (el poema de Voltaire y otros muchos textos, mucho más violentos, pueden publicarse porque esa separación es, en buena medida, cosa hecha). También se habla de secularización para aludir al uso de nociones o estructuras del pensamiento religioso, como parte de elaboraciones filosóficas profanas: la noción de «progreso» como versión secularizada de la providencia, el poder «absoluto» del Soberano como versión secularizada del poder de Dios, etcétera[10].

En el sentido en que uso el concepto, se refiere a un proceso intelectual y práctico que comporta dos dimensiones distintas: por una parte, está la

[9] *Groethuysen*, Ibid, *p. 114.*

[10] *Es conocida la tesis de Carl Schmitt, de que los conceptos políticos de la modernidad son conceptos teológicos «secularizados». Contra dicha idea, parece inverosímil el argumento de Blumenberg, sobre el que habrá que volver; según él, el proceso debe ser descrito no como una «transposición» de contenidos teológicos a argumentos seculares, sino como una «reocupación» de las respuestas para preguntas que seguían planteándose en los viejos términos. Ver Hans Blumenberg,* The legitimacy of the Modern Age. *Trans. R. Wallace. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, p. 65 y passim.*

tendencia de lo que habría que llamar la «mundanización» de las iglesias, tanto en su teología como en su actividad institucional, en su liturgia; lo sagrado, como experiencia verdaderamente trascendente, es relegado a un segundo plano, mientras aumenta la preocupación por los problemas del orden terrenal[11].

Progresivamente, las iglesias procuran restaurar su autoridad acreditando su utilidad social mediante la prédica moral y la práctica de la caridad. La teología también, con ingenuo optimismo, busca sus razones en el nuevo orden de la Naturaleza que describen las ciencias empíricas, en el intento de hacer «demostrable» la religión. Cosas ambas compatibles con esa forzosa reducción de la conciencia religiosa al ámbito privado[12].

Paralelo a ese proceso de mundanización de las iglesias hay, en sentido inverso, una progresiva sacralización de lo Humano (y en adelante, lo Social). La vida humana, aquí en la tierra, adquiere valor propio; más todavía: se convierte en criterio y medida para juzgar el valor de cualquier cosa. Cada individuo, como quiere el riguroso imperativo de Kant, debe ser considerado como un fin en sí mismo[13]. Eso tienen en común todos los escritores ilustrados: el rechazo de la idea del Pecado Original y la Naturaleza Caída del hombre[14]; los vicios, errores, defectos, malas inclinaciones, prejuicios, todo es producto del ambiente, de la historia, de un orden modificable. De ahí la confianza en la educación (o, en último caso, la idea de que era posible una reorganización revolucionaria de la Sociedad, para dar lugar a la virtud).

Ese nuevo aprecio de la vida en este mundo va aparejado a la idea de que la felicidad es posible, que no requiere sacrificios ni esfuerzos desmedidos ni trastornos revolucionarios. Moderado donde los haya, incluso en su optimismo, Montesquieu piensa no obstante que «la propia naturaleza colabo-

[11] *El proceso ha sido descrito, en términos muy críticos, por Peter Berger,* Una gloria lejana. *Barcelona: Herder, 1994.*

[12] *Un proceso paradójico por el que los teólogos podrían haber preparado, sin saberlo, el camino hacia el ateísmo, según el argumento –detallado, inteligente, luminoso– de James Turner. «En teoría, Dios seguía siendo incomprensible. En la práctica, vino a quedar cada vez más reducido a los límites de la razón, confinado dentro de categorías cognitivas apropiadas para este mundo, en lugar de ser aprehendido mediante capacidades espirituales que supuestamente podían abrir puertas hacia el más allá». James Turner,* Without God, Without Creed. The origins of Unbelief in America. *Baltimore: John Hopkins University Press, 1986, p. 54.*

[13] *Con extraño entusiasmo ha descrito el fenómeno Luc Ferry: «Esta sacralización de lo humano como tal supone el paso de lo que se podría llamar una 'trascendencia vertical' (la de las entidades exteriores y superiores a los individuos, situadas por así decir antes de ellos) a una 'trascendencia horizontal' (la de los otros hombres respecto a mí)». Luc Ferry,* El hombre-dios o el sentido de la vida. *Trad. M-P. Sarazín. Barcelona: Tusquets, 1997, p. 101.*

[14] *Isaiah Berlin, «The Counter-Enlightenment»,* op. cit., *p. 20.*

ra espontáneamente en la consecución de la felicidad de los hombres»[15] y que ésta no consiste sino en una buena disposición para disfrutar, con ánimo mesurado, en el presente; pero del mismo modo puede procurarse la felicidad pública, prestando atención a la Naturaleza[16]:

> Si yo pudiera hacer que todo el mundo encontrara nuevas razones de amar sus deberes, de amar a su príncipe, a su patria y a sus leyes; hacer que cada cual pudiera sentir mejor la felicidad en su país, en su gobierno, en el puesto que se encontrase, sería el más feliz de los mortales.

Así explica su intención en *El espíritu de las leyes*. Algo puramente humano, de este mundo, asequible y sensato: la felicidad. Ahora bien: si es posible conseguirla, también es un deber.

La Humanidad adquiere, en un período más o menos breve, los atributos que en el orden tradicional correspondían a la divinidad. Es intrínsecamente buena y capaz de perfección, es el origen de las obligaciones morales y su fundamento último. De modo que no sólo tiene sentido y vale la pena ocuparse de los asuntos humanos, puramente humanos, sino que es lo único que no necesita justificación. La nueva sensibilidad y las nuevas convicciones se corresponden con un mundo nuevo, que parece cada día más seguro, conocido, aprovechable. Supongo que el hecho es conocido de sobra: se trata de la pacificación y regulación de las relaciones sociales, la concentración del poder en el Estado, la expansión del mercado, el deslumbramiento de la tecnología, la confianza en la Razón y el final «desencantamiento» del mundo[18].

Lo que me interesa –y por eso este breve rodeo– es que el problema del sufrimiento sirve de eje al proceso de la secularización en ese doble aspecto. Mejor dicho: el hecho de que el sufrimiento humano se haya vuelto problemático.

(Anotemos, aunque sea entre paréntesis, que ambas tendencias –la mundanización de las iglesias, la sacralización de la Humanidad– producen,

[15] *María del Carmen Iglesias,* El pensamiento de Montesquieu. Política y Ciencia Natural, *Madrid: Alianza, 1984, p. 338ss.*

[16] *Respecto a la felicidad pública, igual que respecto a la felicidad individual, «la naturaleza tiende a ser favorable, pero siempre que el hombre quiera colaborar en esa dirección».* Ibídem., *p. 351.*

[17] *Montesquieu,* Del espíritu de las Leyes, *Trad. M. Blázquez y P. de Vega, Madrid: Tecnos, 1987, p. 4.*

[18] *Anotemos, de paso, que lo que Weber llamaba el «desencantamiento» del mundo, es decir: «la eliminación de la magia como medio de salvación» (Max Weber,* La ética protestante y el espíritu del capitalismo. *Trad. L. Legaz-Lacambra. Barcelona: Península, 1979, p. 148), es un proceso que se realiza en buena medida mediante la religiosidad cristiana. El paso siguiente, hacia el propio olvido de la salvación, podría ser resultado de la misma inercia.*

como cosa natural, los rasgos que Eric Voegelin identifica como típicos de los movimientos gnósticos de la modernidad: 1. El descontento con la situación del mundo; 2. La idea de que el Mal se debe a una mala organización del mundo; 3. La creencia en que la supresión del Mal es posible; 4. La convicción de que el cambio en el orden de las cosas debe producirse en la historia; 5. La idea de que el esfuerzo humano es capaz de producir el cambio; 6. La confianza en una forma particular de conocimiento –gnosis– para salvar al hombre y cambiar el mundo[19]).

Poco a poco, las iglesias adoptan como propia la exigencia de aliviar el sufrimiento, con dedicación semejante a la de los filósofos que imaginan un orden social sin injusticias, un código penal sin torturas, una vida política sin guerras. Adicionalmente, las iglesias y sus defensores descubren que no hay mejor manera de eliminar el dolor que educar a los hombres en la virtud: en la compasión, la fraternidad, la caridad, y que no hay educación moral sin religión[20]. Por otra parte, es innecesario insistir en que en el curso de la sacralización de la Humanidad, el hecho del sufrimiento resulta ser el problema máximo.

En los dos siglos y medio que han transcurrido desde el terremoto de Lisboa, nada nos ha preocupado más que el sufrimiento humano. (Aunque eso no nos haya impedido producirlo también, en una proporción monstruosa). Y no es que antes no se le concediera importancia, sino que, a partir de entonces, comienzan a desfondarse las viejas explicaciones, los mecanismos que permitían la transformación cotidiana del dolor en sacrificio.

No mucho antes podía decir el abad de Saint-Cyran, con toda serenidad: «las lágrimas son para lamentar nuestros pecados; cualquier otro uso de las lágrimas es un abuso»[21]. Pero la frase habría resultado escandalosa, ésa sí, para el público de Voltaire. Su sensibilidad era otra. Todavía podrían haber escuchado, del otro lado del mar, los estremecedores sermones de Jonathan Edwards: «El Dios que te sostiene sobre la fosa del infierno –como uno sostiene una araña o un insecto despreciable sobre el fuego– te aborrece, y está terriblemente ofendido: su ira hacia ti quema por el fuego...»[22]. Lo

[19] *Eric Voegelin,* Science, Politics and Gnosticism, *Washington D. C.: Regner Pub., 1997, p. 59-60.*

[20] *Esa reducción de la religión a la moral es un factor decisivo de su mundanización; y no ha dejado de acentuarse, a costa, según Berger, de lo propiamente sagrado: «Si se analiza el carácter de la experiencia religiosa, su núcleo interno más profundo nada tiene que ver con la moralidad. Toda la moralidad está dirigida hacia la realidad de la vida cotidiana; la experiencia religiosa transciende radicalmente dicha realidad, está dirigida hacia* otra *realidad en la que, por definición, los principios y reglas morales son irrelevantes». P. Berger,* op. cit., *p. 237.*

[21] *Cit. por Leszek Kolakowski,* Dios no nos debe nada. *Barcelona: Herder, 1996, p. 126.*

[22] *Jonathan Edwards, «Sinners in the hands of an Angry God» [1741] en* The works of Jonathan Edwards. *Peabody, Mass.: Hendrickson Pub., 1998 [Facsímil edición 1834] Vol. II, p. 10.*

hubiesen encontrado primitivo, lo mismo que las mortificaciones de los católicos o la postrada resignación de Lutero. De manera más radical, la idea misma del Pecado Original (y sus consecuencias) empezaba a ser borrosa, improbable, remota: injusta o, peor, falsa.

Aclaremos de nuevo, por si hace falta, que lo que llamo «el público de Voltaire» es –en ese momento– una porción reducida de la sociedad europea. No sólo porque la mayoría de la población mantuviera un espíritu religioso muy tradicional, sino que entre las elites hay también, en el siglo dieciocho, tendencias hacia una religiosidad «entusiasta», que van del misticismo de Swedenborg al confuso irracionalismo de Hamman; son las corrientes que, mediante las efusiones de Rousseau y las críticas kantianas, darán origen al pensamiento romántico del diecinueve.

Posiblemente, como sugiere Marcel Gauchet, el cristianismo sea «la religión para salir de la religión»[23]; al menos una de sus posibilidades de evolución conduce hacia las formas modernas de laicismo: la centralidad de la salvación individual, la índole reflexiva de la experiencia religiosa, el aprecio de la Razón tal como está ya en Tomás de Aquino, la importancia de las buenas obras –en la versión semipelagiana– o la santidad en las obras «elevada a sistema» –en el calvinismo–, todo ello, en conjunción con el proceso civilizatorio de Occidente –individualismo, racionalización, autocontrol– permite que la idea religiosa se acomode al nuevo orden del mundo y le sirva, de hecho, como primera interpretación.

El fenómeno que se aprecia en el siglo dieciocho es precisamente ése: el público de Voltaire quiere un Dios razonable y una justicia de medida humana, quiere una religión racional; pero la quiere básicamente cristiana; numerosos teólogos y escritores religiosos, por su parte, quieren un cristianismo, no sólo compatible con las Luces, sino capaz de utilizarlas en su provecho. «Para los modernos creyentes –como ha dicho Peter Gay– la razón y la religión estaban firmemente uncidas una a otra»[24]. Los valores, las imágenes, los argumentos del deísmo, por naturalista que se quisiera, eran inconfundiblemente cristianos.

Así, en el doble movimiento de la secularización comienza a tomar forma eso que Sir James Fitzjames Stephen llamaría la «Religión de la Humanidad», eso que Nietzsche despreciaba como fórmula espiritual de la deca-

[23] *Gauchet: «Si se ha podido desarrollar un orden humano de tal manera opuesto a los precedentes y opuesto por la inversión de todas las ideas anteriores sobre la heteronomía, hay que situar la raíz de dicho cambio en las potencialidades dinámicas excepcionales del espíritu del cristianismo». Marcel Gauchet,* Le désenchantement du monde. Une historire politique de la religion. *Paris: Gallimard/NRF, 1985, p. II.*

[24] *Peter Gay,* The Enlightenment: an interpretation. The rise of modern paganism. *New York: W.W. Norton & Co., 1995, p. 325.*

dencia. El proceso era relativamente sencillo para las mentes ilustradas; según la descripción de Paul Hazard, se trataba sólo de deshacerse de los aditamentos arcaicos e inútiles de la religión, para conservar su núcleo racional, evidente y verdadero: «El deísmo procedía a una especie de depuración. Si quitamos todo lo que nos parece supersticioso en la Iglesia romana, luego en la Iglesia reformada, luego en toda iglesia y en toda secta, al final de esas sustracciones quedará Dios»[25].

Lo curioso es que esa nueva religión razonable, en la medida en que se alejaba de la ortodoxia católica, calvinista o luterana, se aproximaba también a los temas y los argumentos de la imprecisa teología sectaria de la religiosidad popular del siglo anterior; en particular a sus preocupaciones morales y su enérgica intención de cambiar el mundo. Es cierto: los ilustrados recuperaron del cristianismo la parte menos religiosa, en estricto sentido[26]; no obstante, en la medida en que les preocupaba sobre todo mejorar la vida mundana, tenían afinidades considerables con la orientación práctica de anabaptistas y cuáqueros, que pretendían no otra cosa sino llevar una vida cristiana; en la medida en que creían en la igualdad racional de los seres humanos y en la necesidad de reformar el orden social, tenían puntos de contacto con los *diggers* de Winstanley. De modo semejante, el rechazo ilustrado del Pecado Original podría aproximar al deísmo a ciertas sectas radicales: *ranters* y *muggletonians*, lo mismo que la idea de que la religión debía ser asunto de la conciencia individual, en una libre aproximación a Dios, está muy cerca de la teología pietista.

Ciertamente, todas esas sectas menores incluían una buena cantidad de extravagancias, en su doctrina y en sus prácticas. El melodrama diabólico que imaginaban los muggletonianos en el Jardín del Edén debía resultar para las mentes ilustradas tan extraño o más que cualquier relato bíblico[27]; el «Dios eterno, Poderoso Nivelador» de los *ranters* tenía el atractivo de ofrecer colmar la tierra «con un amor universal, una paz universal y una libertad perfecta», pero al precio de una violencia que no podía ser muy tranquilizadora[28].

[25] *Paul Hazard,* op. cit., *p. 106.*

[26] *«Lo que los filósofos adoptaron de los teólogos y filósofos cristianos fue lo menos característicamente cristiano, la parte menos religiosa de sus enseñanzas...» Peter Gay,* ob. cit., *p. 324.*

[27] *El vigésimo artículo de fe de los muggletonianos según la codificación de John Saddington, en 1675, rezaba así: «Creo que Caín no fue hijo de Adán, aunque fuese hijo de Eva». E.P. Thompson,* Witness Against the Beast. William Blake and the moral law. *Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 73.*

[28] *Son explícitos y muy elocuentes los textos de Abezier Coppe (1619-1672) transcritos por Normal Cohn,* En pos del milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media. *Trad. R. Alaix Busquets. Madrid: Alianza, 1993, p. 316ss.*

A pesar de todo, las afinidades existen, y son explicables. Conviene ser claro en esto. No supongo que haya una conexión histórica, biográfica, entre las sectas del diecisiete y los pensadores de la Ilustración[29] pero sí que hay una coincidencia de ánimo e intención en su manera de reinterpretar el cristianismo: en su hostilidad hacia las iglesias establecidas, su menosprecio del ritual, su preocupación moral, su predilección por un Dios bondadoso, su convicción de que la naturaleza humana es buena (digámoslo en una frase: el ánimo «revolucionario» de las sectas presta el impulso al proceso –gradual, pacífico, razonable, conservador– que conduce a ese híbrido conciliatorio que es la Religión de la Humanidad). La coincidencia se manifiesta también en su actitud hacia el sufrimiento: el dolor no está justificado como castigo, puesto que no hay Pecado Original, y es necesario aliviarlo aquí en la tierra.

Lo importante, a fin de cuentas, es que dicha mirada ha sido predominante desde entonces. El proceso de mundanización de las iglesias implica una aproximación a esa religiosidad del Sermón de la Montaña, sin Pecado Original, y comprometida con el alivio del dolor (coincidente, por eso, con el movimiento inverso que conduce a la sacralización de la Humanidad).

William James ha ofrecido una explicación muy atractiva del fenómeno. Según su idea, en las sociedades modernas tiende a predominar una «inclinación saludable», básicamente optimista, que rechaza los aspectos lúgubres y morbosos de la religiosidad tradicional. «Una inclinación saludable sistemática, que considera que el aspecto esencial y universal del ser es el bien, deliberadamente excluye al mal de su campo de visión»[30]; de modo que, en el terreno religioso, tiende[31] a negar o minimizar la importancia del pecado, el castigo o el infierno, y tiende también a afirmar la dignidad del hombre, más que su naturaleza caída. Los avances de la ciencia y la técnica, y la idea misma del progreso inducen, de manera natural, a esa inclinación saludable, que parece enteramente justificada.

Siguiendo el hilo del argumento de James, podría decirse que entre los ilustrados, en el público de Voltaire, era predominante esa «inclinación salu-

[29] *En algún caso, dicha conexión existe. Por ejemplo, en la educación pietista de Kant: «Kant mismo pagó un tributo inconsciente al pietismo al incorporar algunas de sus enseñanzas en sus escritos: su amor por la paz tanto en la vida pública como privada, su dulzura interior y su convicción de que la religión no depende del dogma o el ritual o la oración, sino de la experiencia» Peter Gay,* op. cit., *p. 329.*

[30] *William James,* The varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature. *Londres: Penguin, 1982, p. 88.*

[31] Ibid., *p. 91.*

dable»[32] y se entiende: después de todo, el avance de las Luces era algo ostensible, estaba a la vista el progreso, la capacidad humana para transformar el mundo, para hacer la vida más feliz en un orden racional. El sufrimiento, como la injusticia, era ante todo un error, un residuo de tiempos idos, algo marginal cuando no eliminable; hacer de él la categoría central de la experiencia, condición necesaria (incluso a veces meritoria) de la vida humana, debía parecer un disparate. Mucho peor imaginar que el hombre mismo –por obra del pecado– fuese el responsable del Mal en el mundo.

Tal vez por eso, por esa mirada básicamente optimista, los pensadores del dieciocho eran, en su mayoría, convencidos e inteligentes reformadores de toda institución imaginable; sigo la idea de Chesterton:

> El optimista es mucho mejor reformador que el pesimista; el que está persuadido de que la vida es excelente, es el que más la modifica. Parece esto una paradoja y, sin embargo, la razón es obvia. Podrá el espectáculo del mal encolerizar al pesimista; sólo el optimista es capaz de sorprenderse ante él. Es menester que el reformador posea una ingenua disposición de sorpresa, una capacidad de pasmo violento y virginal. No basta que le acongoje la injusticia; es necesario que le parezca absurda, una anomalía en la existencia, y asunto más que para lágrimas, para desatarse en risa demoledora[33].

El motivo de todos los cambios era sólo uno: evitar alguna forma de sufrimiento, procurar el bienestar; desde la reforma penal que imaginaba Beccaria hasta la tolerancia religiosa que pedía Voltaire, las reformas fiscales o las ordenanzas sobre higiene urbana, lo que importaba era hacer más agradable y menos penosa la vida presente, aquí en la tierra. De eso se trataba el Progreso:

> Por debajo de toda la especulación filosófica, hay una corriente subterránea de emoción que en los pensadores franceses del siglo XVIII era fuerte e incluso violenta. Se prefería llegar a resultados prácticos. Su obra era una calculada campaña para transformar los principios y el espíritu de los gobiernos y destruir el sacerdotalismo. Puesto que el problema del género humano consistía en alcanzar un estado de felicidad por sus propios medios, estos pensadores creían que podría resolverse mediante el triunfo gradual de la razón sobre los prejuicios, del saber sobre la ignorancia[34].

[32] *El propio James dice algo semejante: «Rousseau en sus primeros escritos, Diderot, B. de Saint-Pierre, y muchos de los líderes del movimiento anticristiano del siglo dieciocho pertenecían a este tipo optimista. Mucha de su influencia derivaba de la seguridad que tenían en que la Naturaleza, si se confía en ella lo suficiente, es absolutamente buena».* Ibid., *p. 80.*

[33] *Gilbert K. Chesterton,* Charles Dickens, *Trad. E. Gómez Orbaneja, Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 10.*

[34] *John Bury,* La idea del Progreso, *Trad. E. Díaz y J. Rodríguez, Madrid: Alianza, 1971, p. 151.*

Resultados prácticos, reformas, la búsqueda de una felicidad mundana mediante un arreglo razonable de las leyes y el gobierno. En cuanto a la religión, la nueva sensibilidad también quería reformarla, y no sólo para restar poder a la Iglesia, sino para que acompañara al bienestar material.

Aunque supongo que está bastante claro, importa subrayar que la «inclinación saludable», en el sentido en que uso la expresión, se refiere a una predisposición cultural, y no a un rasgo psicológico. Se trata de la índole de las interpretaciones de la experiencia que ofrece el repertorio cultural: aquellas interpretaciones que resultan ser más probables, dada una pauta de organización y un orden de la vida material.

La religión, tal como la quieren los ilustrados, excluye el Pecado Original; descarga al hombre de la responsabilidad terrible que le había impuesto San Agustín. Pero no por eso parece preferible la antigua solución gnóstica: el monismo de la Ilustración es todavía más rígido que el monismo cristiano. Hay sólo un principio, un solo mecanismo gobernándolo todo: la Naturaleza con su legalidad, cuyo orden coincide con la Razón. Para no desentonar, la religión tiene que ser también religión natural.

En su momento entusiasta, los ilustrados imaginan una feliz coincidencia de la Razón, la Naturaleza y la Divinidad. Es el entusiasmo con el que, a pesar de todas sus amarguras, Rousseau propone un orden conforme a la Naturaleza, es decir: bueno. «Pero Rousseau», pregunta Nietzsche,

> ¿adónde quiso realmente retornar? Rousseau, el primer moderno, idealista y canalla en uno; que necesitó de los «valores» morales para cubrir su propio aspecto, enfermo de susceptibilidad desmedida y desmedida egolatría. También ese aborto, que hay que situar al comienzo de los tiempos modernos, pretendía «volver a la naturaleza». ¿A dónde, pregunta de nuevo, quería regresar Rousseau?[35].

Bien: quería «regresar» al orden verdadero. El que podía descubrir la Razón, el que quería seguir el sentimiento, el que había prescrito la divinidad y donde podía cumplirse la moral.

En la idea que se hacen los ilustrados de la Naturaleza todo es compatible, no milagrosa, sino necesariamente. «Naturaleza y Razón estaban ligadas por una relación constante; y nada era más sencillo, más seguro, repetido más a menudo por los sabios: la naturaleza era racional, la razón era natural, perfecto acuerdo»[36]. De modo que la Naturaleza ofrecía, además,

[35] *F. Nietzsche*, El ocaso de los ídolos. *Trad. R. Echavarren. Barcelona: Tusquets, 1998, p. 150.*

[36] *Paul Hazard*, op. cit., *p. 251.*

una guía de conducta, un criterio para reformar las instituciones, también otra Biblia para leer la verdadera palabra de Dios.

Es la Naturaleza Sabia, imagen de Dios, que domina la imaginación científica desde sus inicios y hasta el siglo pasado[37]. Pero es también la Naturaleza Buena, que «siempre sonríe» a Rousseau y que ofrece consuelo, que habla inmediatamente a los sentimientos en la primera etapa, idílica, del romanticismo. Wordsworth, por ejemplo:

(...) well pleased to recognise
In nature and the language of the sense,
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.
(...)
and this prayer I make,
Knowing that Nature never did betray
The heart that loved her; tis her privilege,
Through all the years of this our life, to lead
From joy to joy: for she can so inform
The mind that is within us, so impress
With lofty thoughts, that neither evil tongues,
Rash judgements, nor the sneers of selfish men,
Nor greetings where no kindness is, nor all
The dreary intercourse of daily life,
Shall e'ver prevail against us, or disturb
Our cheerful faith, that all which we behold
Is full of blessings[38].

[37] *«A principios del siglo XVII, Francis Bacon declaró en su* Advancement of Learning *que Dios nos ofrecía dos libros, para que no incidiéramos en error: el primero, el volumen de las Escrituras, que revela su Voluntad; el segundo, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío y que éste era la llave de aquél». Jorge Luis Borges, «Del culto de los libros», en* Otras inquisiciones. *Madrid: Alianza, 1997, p. 173.*

[38] *William Wordsworth, «Lives composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour. July 13, 1798» en* English romantic verse. *Ed. David Wright, Londres: Penguin, 1986, p. 112. («con la alegría de reconocer/ En la naturaleza y el lenguaje de los sentidos/ El ancla de mis pensamientos más puros, la nodriza/ la guía, el guardián de mi corazón y de mi alma,/ de todo mi ser moral. [...] elevo esta oración/ Sabiendo que la Naturaleza nunca traiciona/ Al corazón que la ama; es su privilegio,/ a lo largo de nuestra vida, guiarnos/ de una alegría a otra: porque es capaz/ de formar nuestra alma interior, imprimirle/ Tanta quietud y belleza, y alimentarla/ Con pensamientos tan altos que ni la maledicencia, / Ni los juicios injustos, ni las burlas de los egoístas,/ ni las celebraciones sin amor, ni siquiera/ Las mezquinas relaciones cotidianas,/ Pueden prevalecer contra nosotros, ni alteran/ Nuestra alegre fe en que todo cuanto hay/ Está colmado de bendiciones...»).*

Ciertamente, esa idea de la Naturaleza Buena es inseparable de la crítica social; de hecho, es el fundamento de la crítica, porque muestra lo que podría ser una vida armoniosa y feliz. Otra vez Wordsworth:

> To her fair works did Nature link
> The human soul that through we ran;
> And much it grieved my heart to think
> What man has made of man[39].

O Coleridge:

> «My Friend, and thou, our Sister! We have learnt
> A different love: we may not thus profane
> Nature's sweet voices, always full of love
> And joyance!...»[40].

Observemos que ese ánimo ilusionado y esa imagen de la Naturaleza buena no es lo único que hay en el romanticismo. Al contrario, hay una conciencia inerradicable del mal –también en Wordsworth: «Suffering is permanent, obscure and dark,/ And shares the nature of infinity»– que se manifiesta, terrible, incluso en los contrastes del paisaje[41], que reproducen los contrastes del alma. Más aún: hay la idea de la Naturaleza indiferente y sombría (Byron: «All things that have been born were born to die, / And flesh (which Death mows down to hay) is grass...»)[42] o incluso monstruosa, criminal, destructiva, en la intranquilizadora herencia de Sade: «Eran monstruos [Gilles de Rais y otros semejantes], me objetan los necios. Sí, según nuestras pautas y nuestro modo de pensar; pero respecto a las grandes miras de la naturaleza sobre nosotros, ellos no serían más que los instrumentos de sus designios; para llevar a cabo sus leyes, ella los había dotado de esos caracteres feroces y sanguinarios»[43].

[39] *Wordsworth, «Lines written in Early Spring» en* Ibid., *p. 108. («La Naturaleza unió su belleza/ Al alma humana que me atraviesa;/ Y mi corazón sufre al pensar/ Lo que el hombre ha hecho del hombre»).*

[40] *Samuel T. Coleridge, «The Nightingale»* English Romantice Verse, op. cit., *p. 179. («Amigo mío y Tú, nuestra Hermana! Hemos aprendido/ Una sabiduría distinta: no podemos profanar/ Las voces dulces de la Naturaleza, llenas de amor/ Siempre y de alegría...»).*

[41] *Ver M. H. Abrams,* Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature. *New York: Norton & Co., 1973, «The Theodicy of the Landscape», p. 97ss.*

[42] *George Gordon Lord Byron,* Don Juan, *canto 1, en:* English Romantic Verse, *op. cit., p. 229.*

[43] *Marqués de Sade cit. p. Mario Praz:* La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica, *trad. de R. Mettini, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 181.*

El mundo es un pentagrama

Gustavo Valle

Partitura de la cigarra (Pre-Textos, 1999) se diferencia de manera puntual del resto de la obra poética de Eugenio Montejo *(Elegos, Muerte y memoria, Algunas palabras, Terredad, Trópico absoluto, Alfabeto del mundo, Adiós al siglo* XX), y esta diferencia se encuentra en el extenso poema que da titulo al libro. Ya en una entrevista en 1987 Montejo decía: «La idea de una estructura ceñida a propósito de un tema único me ha ilusionado últimamente, pero carezco del tiempo para darle forma». El tiempo ha pasado y Montejo nos ofrece ahora este poema de diecisiete cantos, ceñido en su estructura y de sólida unidad temática. Sin embargo, la ambición de este poema va mucho más allá de su extensión y envergadura. «Partitura de la cigarra» es un intento (y un logro) de llevar los temas y las obsesiones poéticas de Montejo hasta su expresión última, casi hasta su límite.

Deudor de una prosodia descansada, dilatada, *Partitura de la cigarra* nos sumerge en una ceremonia de aparentes reiteraciones, llevados de la mano por el canto de «la maestra de Orfeo, la reina maga», que ejercita su mántrico oficio de verano para develamos en su cuerpecito de cáscara, una nueva metáfora de lo efímero y un abismo interrogante: «ella y su grito donde todo es enigma». La cigarra viene a ser el pájaro, o el sapo, o el poeta, o el Orfeo redivivo que tanto acompaña los poemas de Montejo. Ella es un imán cantor donde se adhieren y se reinventan el trópico, los viajes, las ciudades, el tiempo, el mundo entendido como un alfabeto: «...la partitura al fondo predomina». Por ello, *Partitura de la cigarra* es un libro distinto, pero al mismo tiempo igual al resto de su obra. Es más: la justifica y supera. Y debido a esto preferimos entenderlo y disfrutarlo dentro de un conjunto más amplio.

Podríamos comenzar diciendo que Eugenio Montejo es un poeta nostálgico, memorioso, sujetado al relato y construcción de *su* historia que es la historia de todos y para todos. Un poeta enfrentado al presente ultramoderno o posmodemo, inconforme, incómodo en el espacio ferial y decadente de nuestra realidad actual. Un poeta que es un crítico feroz de la pulverización gratuita de los valores, y de la banalización del idioma que es el espejo que mejor transparenta nuestra época oronda de ignorancia, totalmente ciega en medio de la batahola comercial que a todos nos impone. Un poeta

que habita en las aguas agitadas del pasado, bajo el convencimiento de encontrar allí una señal, una lámpara de búsqueda. Pero no nos equivoquemos, y vayamos despacio. Eugenio Montejo es, por sobre todo, un poeta profundamente actual, transido (y herido) de presente. Y su presente es el de un sujeto que se asoma al espectáculo del mundo con incomodidad, sin fáciles escepticismos, pero también con dolor, es decir, con una suerte de optimismo melancólico. Así, el pasado que alimenta y enriquece su obra es acaso el interlocutor de un diálogo más amplio. Un diálogo transtemporal donde se anulan los estancos compartimentos cronológicos y se pone en marcha un tiempo poético donde el pasado se presentifica en forma de memoria imaginaria e imaginante, y el efímero momento actual se expande hasta la configuración de un territorio histórico: «Ya va durando décadas la noche».

Esta báscula temporal no es en Montejo un artefacto para componer poesía sino un compromiso ético con la realidad que lo enfrenta y estimula. Montejo se afirma como un poeta muy consciente de su rol en la historia, vivamente preocupado por el aislamiento e incomunicación actual de la poesía. Sus poemas, además de perseguir un rigor formal y una casi obsesiva pasión constructiva, se caracterizan por una (tras)lúcida virtud comunicativa, que debe siempre entenderse como necesidad integradora y dialogante con el mundo, y nunca como recetario banal de la cotidianidad. Montejo pone en marcha su energía particular como individuo, con lo que podemos llamar una gran energía pública. Y es en esta interacción donde se funda su (po)ética.

Situado en el vértice de un pasado y un presente, Montejo abre el compás de estos brazos temporales para trazar sobre el mapa de lo real una geometría que le permita vivir satisfactoriamente; es decir, en la comprensión de su ser y de su tiempo, de su estar en sí mismo y en el otro. El espacio viene así a constituirse de tiempo matérico («el tiempo todo se vuelve espacio»), y la geografia que describe y despliega en sus poemas se hará movediza como el paso de las horas. Por eso los espacios de su poesía, sus lugares, su trópico, sus ciudades, parecerán suspenderse por encima de su referencia más puntual para deambular imaginariamente en busca de un destino viajante, un domicilio siempre movedizo: el lector y sus circunstancias.

En la poesía de Montejo hallamos la memoria y el paisaje transfigurados y devueltos a una órbita increada. Es decir, la realidad que está detrás de la memoria y detrás del espacio hecho paisaje, la anécdota que sostiene lo aparentemente anecdótico de algunos de sus textos sufre un desinflamiento y es sustituida por otra realidad menos contundente pero todavía más

veraz: la palabra, la voz, el ritmo que levanta su cortina transparente entre el mundo y nosotros (los lectores), y estrecha así el lazo que la distancia temporal y espacial siempre insiste en desatar. Sin embargo, este es un lazo de difícil atadura, y Montejo es consciente de su limitación y de su lucha: «En vano intento que escritas en mis versos las palabras no riñan unas contra otras».

La palabra de Eugenio Montejo será el resultado de una estrategia de desciframiento del mundo que, inevitablemente, pasará primero por la estrategia de su contemplación. La contemplación del universo y su amorfa red de códigos que invita al poeta a ejercitar la traducción, la transposición de ese código extraño, a un idioma de significados inteligibles. Como si se tratase de un calígrafo o de un transcriptor, Montejo acuña su voz en el intento de descifrar (de leer) el alfabeto oscuro que nomina al mundo. Es decir, el universo concebido como un jeroglífico, y el poeta abocado a la tarea de descifrarlo.

Esta tarea, común a muchos poetas, cobra singular importancia en Montejo, toda vez que su ejercicio parte de esta premisa: el mundo guarda en sí mismo un sentido, y el poeta, más que convertirse en el creador de ese sentido, vendría a ser su lector, su humilde intérprete. Más que interrogar al universo, es éste el que lo interpela e interroga. De esta manera Montejo se separa de toda ambición genésica y ocupa un puesto en las filas de los escribientes y cronistas del mundo y sus movimientos, del universo y sus intercambios. Su acción creadora está, no en la creación sino en la *acción;* no en la invención sino en la *versión.* Su poesía otorgará un dinamismo a lo que parece estar dormido o en reposo. Como Emerson, Montejo sabe que «también las palabras son actos, y los actos una especie de palabras». El proceso de traslado y trasvase interpretativo estará signado por la acción (el paso) de un espacio a otro: de la contemplación a la manuscripción; del paisaje a la letra. Y el resultado de este esfuerzo, lejos de establecerse y fijarse en forma de documento, gozará de un movimiento intrínseco, activado cada vez por la dinámica misma de la lectura, atribuyéndole al texto una rara característica: estar –aunque ciertamente no sea así–escrito en gerundio.

Montejo, entonces, no inventará sino que versionará: verterá. Y esta versión supone a su vez una inversión, una alteración. Verter es, en el fondo, e inevitablemente, invertir, trastocar. Y no solamente porque en esta acción ocurra un transplante, una ruptura, un desarraigo de lo versionado, sino porque además lo versionado se transfigurará en la versión, cambiará de rostro, ofreciendo así su aspecto más oculto, revelando una fisionomía totalmente inédita.

Esto, que en principio parece un logro poético (develar los contenidos ocultos del universo) es, en el caso de Montejo, el testimonio de un fracaso: «en vano me demoro deletreando el alfabeto del mundo». Su estrategia de deletreamíento se convierte así en un ejercicio fantasma, un espejismo intelectual. Más que deletrear, Montejo *desletreará,* es decir, alterará –como si fuese un palimpsesto– el libro del universo para escribir allí su experiencia contemplativa, su «crónica de la lectura del mundo». La distancia entre el libro del universo y su lectura, sentenciará el fracaso de la empresa traductora. Pero, paradójicamente, este fracaso permitirá el logro de una escritura. El plan que traza Montejo para comprender y descifrar el mundo y sus significados se desploma, y de las ruinas de esa empresa brota y se levanta el poema. Así, su poesía es fruto de una equivocación (¿una equivocación prevista?) y este equívoco –que es la confirmación de una fecunda incertidumbre– posibilitará un texto, es decir, la visión de un sujeto. De ocurrir lo contrario, de llevarse a cabo de forma exitosa la estrategia inicial, el resultado no sería más que un chata calcomanía de lo real, y en ese caso sería preferible prescindir del texto y abandonarnos (lo lectores), no a la lectura, sino a la contemplación de los paisajes que lo propiciaron.

Ocurre así un desdoblamiento en cuanto a los propósitos y resultados que Montejo maneja en su poesía. La estrategia de deletreamiento del universo estalla, se parte en dos y es su reverso (la anticipación del fracaso) el que finalmente triunfa y logra ofrecer una inversión, un transplante de la realidad al poema. Pero este desdoblamiento sólo es posible a través del desdoblamiento del sujeto que lleva a cabo esta tarea: «mi doble cruel, mi sórdido enemigo». Sólo en la conciencia de una partición del individuo puede garantizarse la bifurcación de sus propósitos y lograr que se mantengan, bajo un mismo nudo, dos acciones enfrentadas.

Montejo aventura una poesía como producto de una determinada estrategia de búsqueda, pero escrito el poema, esta estrategia queda anulada, resulta inoperante. La tensión entre los opuestos (empresa y resultados) se resuelve, sin embargo, de manera imperceptible en los poemas, pero supone un cisma en el sujeto/poeta: la destrucción de su estrategia (en la cual, sin embargo, no dejará de creer) es el motivo de su satisfacción última: la escritura del poema. Se trata, en el fondo, de la lucha interna entre una utopía y la rebelión ante esa utopía. Un sujeto que busca, no para encontrar sino para extraviarse, y otro (el mismo) que en el extravío, encuentra.

Montejo se desdoblará por las causas expuestas, e incluso verá necesario el concurso de la heteronomía para poder dar cabida a su multisubjetividad. De allí nacen Blas Coll, Alfredo Sandoval, Tomás Linden, y Jorge Silvestre: ventrílocuos de Montejo, «voces oblicuas» de una voz, quizás, geomé-

tricamente circular. Esta bifurcación o polibifurcación confirma la necesidad del viaje. Un viaje que consiste en salir de sí mismo para buscar, más allá de sus límites subjetivos, la propia unidad como individuo. Y otro viaje, ya no subjetivo sino geográfico, físico, donde la movilidad pone en fuga al viajero hacia otras ciudades, hacia otros paisajes. Los lugares que recorre, las ciudades visitadas (Rotterdam, Lisboa), e imaginadas (Itaca, Manoa) se convierten en una de las claves de su poesía y otorga la percepción de un suelo desde el cual el poeta dialoga con el mundo. Sin embargo el viaje acreditará, antes de nada, su condición movediza y cambiante, subrayará su inquieto itinerario para ofrecernos nuevamente un sujeto incómodo en su domicilio, constantemente atormentado por la idea de la fuga. De allí que sea el exilio (voluntario o no) el tema que surge inevitablemente, y que en Montejo cobra una especial y dolorosa importancia. Un exilio vivido en las afueras del territorio al que se pertenece (el trópico, Venezuela, en este caso), pero también un *exilio* sufrido en el mismo lugar de origen, situación que revela la incomodidad con el mundo en el que se vive, pero que a la vez refleja un doloroso juicio a su entorno: «Siempre quise otro reino, otra palabra».

Algunos críticos han querido ver la poesía de Eugenio Montejo como una poesía cósmica. Este término, desvirtuado por su uso excesivo y muchas veces inapropiado, otorga al trabajo del venezolano una cualidad desproporcionada, cuando no inexacta. Montejo es más un escriba del mundo que un poeta cósmico. Él no diseña ni ordena, él registra y dialoga. Es, en todo caso, una suerte de cosmógrafo mínimo: ni Pigafea, ni Humboldt. Su viaje lo anota en su cuaderno a la manera de Sterne en Francia o Montaigne en Italia. Es decir, su poesía es el producto de una contemplación íntima (emotiva) del mundo y no el registro, siempre gigante, de una cosmovisión. Su universo –multíversal– no es unitario ni ordenado, sino errante, nostálgico, próximo.

Partitura de la cigarra, libro totalmente inscrito dentro de la abrumadora coherencia de toda una obra, confirma definitivamente el sólido y privilegiado (aunque todavía no del todo reconocido) lugar que ocupa Eugenio Montejo en la poesía contemporánea escrita en nuestro idioma.


EROTICIS
J. F. K.

CALLEJERO



Antonio Muñoz Molina. Foto de Gilberto González

Entrevista con Antonio Muñoz Molina

Carlos Alfieri

Cuando el escritor español Antonio Muñoz Molina aparece ante el periodista, resucita de inmediato un muy debatido problema estético: el de las relaciones entre la realidad y su representación. Se ha afeitado su pertinaz bigote iraquí y se lo ve delgado y más alto, un cuerpo que poco tiene que ver con el que la imaginación completa a partir de las fotos del rostro redondo que suelen poblar las solapas de sus novelas.

Vive con su mujer, la escritora Elvira Lindo, y los cuatro hijos de anteriores matrimonios que reúnen entre ambos (tres suyos; uno de ella) en un piso amplio y diáfano que aún carece de las huellas de sus demasiado recientes ocupantes. Se ven en él algunos cuadros de Manolo Valdés y, en la biblioteca, una cantidad insólitamente moderada de libros («No los acumulo –explica Muñoz–, muchos los regalo después de leerlos»). El edificio está ubicado en la calle Almagro, en una zona donde se desparrama la belleza sobria y sólida de la arquitectura del Madrid del primer cuarto del siglo XX.

La carrera literaria de Muñoz Molina –nacido en Úbeda, Jaén, en 1956– ha sido particularmente vertiginosa. Tras publicar su primera novela, *Beatus Ille*, en 1986, obtuvo con *El invierno en Lisboa* (1987) el Premio Nacional de Literatura y el de la Crítica; en 1991 logró, con *El jinete polaco*, el Premio Planeta y, al año siguiente, otra vez el Premio Nacional de Literatura. Otras obras, como *Beltenebros* (1989); *Nada del otro mundo* (1993); *Ardor guerrero* (1995) o *Plenilunio* (1997; Premio Femina 1998 a la mejor novela extranjera publicada en Francia) consolidaron su prestigio, en tanto pasaba a ser, muy joven, miembro de la Real Academia Española. Su más reciente novela es *Carlota Fainberg*.

– *¿La literatura es el coraje de los débiles?*

– Bueno, tiene que ver con eso. En parte, quizás, por su origen, el cuento, el cuento infantil, el folklórico. En el cuento tradicional generalmente el protagonista es el débil: personajes como Pulgarcito, el pequeño que vence al gigante; el hermano menor, al que todos desprecian, que salva al mayor; el caballero que ha salvado a una hormiga al cruzar un arroyo y que luego

es salvado por ella. Hay otra rama de la literatura, la épica, que tiene que ver con los fuertes de verdad, con los héroes. Pero la novela se abre en el espacio donde la épica desaparece, en el reverso, en el margen. Es su negación: el *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, o *Don Quijote*. A partir del Lazarillo, de Cervantes, de Bernal Díaz del Castillo, la literatura se ocupa de los débiles, de los cobardes, de los fracasados. ¿Por qué? Porque los otros ya tienen sus crónicas oficiales. ¿Por qué el Lazarillo escribe en primera persona? Porque si él mismo no cuenta su historia, nadie la va a contar. Dice Joseph Brodsky, un escritor que cada vez me gusta más –si como poeta es genial, como ensayista me parece deslumbrante–, que la literatura trata de la diferencia, de lo singular, del matiz, en oposición a la filosofía o a las ciencias políticas, por ejemplo, que se centran en lo general.

– *El protagonismo de los diferentes, de los fracasados, alcanza su apogeo en la novela del siglo XIX y se expande en la del XX.*

– Sin ninguna duda.

– *Pero en mi pregunta yo aludía, además, a otro aspecto: si el ejercicio de la literatura, como escritor o como lector, proporciona una manera vicaria de vivir la vida que no se vive normalmente.*

– En parte sí, a veces, pero no creo que sea necesariamente así. El propio hecho de leer o de escribir implica una actitud determinada ante la vida. Ayer estaba divagando, mientras preparaba una intervención, sobre la pereza de Alonso Quijano y la de Julien Sorel, el protagonista de *Rojo y Negro*: se trata de dos inútiles, porque en lugar de hacer las cosas prácticas que hacen los demás se dedican a leer libros. Siempre el que lee o el que escribe ha tenido una posición un poco rara en la sociedad.

– *Como diría Sartre, es el idiota de la familia...*

– Ya, pero eso, por cierto, nos lleva a otro tema, porque en *El idiota de la familia: Gustave Flaubert*, Sartre manipuló la vida de su compatriota. Una de sus tesis es que el autor de *Madame Bovary* aprendió a leer y escribir muy tarde. Herbert Lottman, típico biógrafo anglosajón, riguroso y minucioso, en su biografía de Flaubert arremete contra Sartre y demuestra que éste ni se tomó el trabajo de consultar los archivos franceses, en los cuales, entre otras cosas, se conservan ejercicios literarios escolares de Gustave Flaubert a los siete años de edad...

En fin, volvamos a la literatura como asunción de una vida vicaria. Esta idea, tan manejada, me inspira desconfianza. Me pregunto: ¿Quiero vivir vicariamente la vida de los personajes que invento o la de quienes aparecen en los libros que leo? No estoy seguro. Puede ser que al escribir establezca hipótesis acerca de vidas que podría haber vivido, pero eso no siempre significa que las hubiera querido vivir. Lo innegable es que la literatura nos permite una pluralidad de puntos de vista, y no sólo la novela, también el ensayo: si leo a Montaigne de algún modo estoy en su torre, y si leo a Pascal estoy vicariamente en esa habitación de la que dice que todos los errores proceden de salir de ella. Incluso hay experiencias muy extrañas. Leo a Marco Aurelio y pienso: ¿Qué tipo de vínculo real se establece entre este hombre y yo? Se trata de un hombre que vivió en un mundo completamente ajeno al mío, inimaginable para mí, que escribió en una lengua que no conozco y que tampoco era la suya, porque escribió en griego, en un bosque remoto de Alemania, y sin embargo lo que dice de alguna manera me involucra, a mí y a otros. Por eso el clásico no es el más indiscutible sino el más discutido, puesto que se lo vuelve a discutir en cada época. El único escritor indiscutible es el que está completamente muerto: a nadie le interesa. En cambio *La Ilíada* nos concierne a todos.

– *En su libro* La realidad de la ficción *habla del lector ingenuo que quiere saber, ante todo, qué parte de «verdad», de «realidad», hay en una novela, y en qué se parece el autor a sus personajes. ¿A qué atribuye el crédito candoroso que suele concederse a la narración de hechos reales y la desconfianza que genera la pura ficción?*

– No sé... Llevo toda la vida observándolo. Quizás se debe al miedo a la incertidumbre que provoca la ficción. La ficción, de algún modo, pone en duda la unicidad de lo real, la inevitabilidad de la realidad. Siempre se creyó que la realidad sólo puede ser de una manera y que la historia se desarrolla según unas leyes inexorables que rigen el desenvolvimiento del espíritu, para los idealistas, o el de la lucha de clases, para los marxistas. Y eso es falso. Yo creo en la intervención de múltiples factores contingentes, en la libertad del ser humano, con su tremenda capacidad de acierto, de error, de estupidez. Si uno lee, digamos, la historia del siglo XX, descubre, no sé si con alivio o con horror, cuántas cosas que sucedieron no tenían por qué suceder fatalmente así. Tengo un libro espléndido que estudia con precisión, día a día, el mes que precedió al nombramiento de Adolf Hitler como Canciller de Alemania. De su lectura se deduce inequívocamente que, por muchas circunstancias, pudo no haber sido designado en ese

cargo. En definitiva, no creo en los determinismos absolutos, creo que siempre hay alternativas a lo único y que la realidad puede ser diferente de lo que es.

Por último, en el fondo, la gente sabe que la literatura es una forma de entretenimiento, como sabe también que leer ciertas novelas puede acarrearle consecuencias muy fuertes, que lleguen incluso a afectar su vida. Nadie, normalmente, lee una novela por razones teóricas; en principio se lee por placer, aunque luego emanen del texto repercusiones filosóficas y de todo tipo.

– *Tomemos tres novelas admirables del siglo XX:* Absalón, Absalón, *de Faulkner;* El proceso, *de Kafka, y* A sangre fría, *de Truman Capote. Esta última está basada en hechos y personajes reales. ¿No le parece, sin embargo, que pese a la diversidad de los materiales de origen los tres libros plantean las mismas enigmáticas relaciones entre realidad y ficción?*

– Claro que sí. Esto conduce a otro aspecto específico de la literatura: la relación entre el material con que cuenta el escritor y la manera en que éste lo procesa. Capote advirtió, con su maravillosa intuición, que estaba ante un material narrativo tan fuerte, tan intenso, que debía ser tratado lo mínimo posible. Si se me permite un símil culinario, es como la diferencia entre la cocina francesa y la andaluza: en la primera hay mucha intervención del cocinero en los alimentos; en la segunda apenas se modifica el sabor primario de los elementos que se utilizan. En ambos casos los resultados pueden ser magníficos.

Con *El proceso* sucede otro fenómeno enigmático, y es que con el tiempo se ha convertido en una especie de obra documental acerca de hechos que aún no habían ocurrido cuando lo escribió Kafka. Allí están prefigurados los procesos de Moscú, el totalitarismo contemporáneo y el gran tema de la conversión del inocente en culpable. En Kafka, en Faulkner y en Capote constatamos diversas maneras de aproximarse a lo real, pero los tres comparten el asombro y la voluntad de contar el mundo. Todo es literatura y todo es documental al mismo tiempo; creo que la única literatura que no participa de algún rasgo documental es la mala.

– *Usted ha escrito que «la imitación entusiasta es el único camino posible hacia la originalidad». ¿A qué escritores ha imitado?*

– Fui fiel a una cita de Stevenson que repite Borges: «El joven escritor ha de ser sobre todo un simio diligente». De adolescente imité, hasta un

punto de escándalo, al Bécquer de las *Rimas*; imité ferozmente a Neruda, a García Lorca, en su poesía y en su teatro. He imitado a Borges, a Bioy Casares, a Faulkner, a Onetti. Imité a García Márquez: en un momento, tuve que detener la escritura de mi libro *El jinete polaco* porque me salía Macondo, según comprobé con espanto.

– *¿Cuándo sintió que empezaba a tener voz propia?*

– Creo que uno siempre tiene la sensación de tener voz propia. Eso es lo bueno de la imitación: es fértil, porque después las hacemos nuestra; si no, sería pastiche, que es otra cosa. Cuando yo hacía un poema lorquista, era yo, era mi voz, lo que ocurría es que mi voz no era verdaderamente mía. Eso de la voz propia pienso que se va consiguiendo con el tiempo, y no pasa nada si esa voz es impura, si arrastra el eco de muchas otras voces.

– *En su última novela,* Carlota Fainberg, *hay un claro homenaje a Buenos Aires y a Borges.*

– Por supuesto. Se hace evidente en este libro mi sincero cariño por Buenos Aires: cuando viajé a ella por primera vez, me emocionó mucho visitar lugares que había conocido a través de la literatura de Borges. Creo que el retrato que hago de la ciudad no es demasiado tópico ni falsificado; me parece honrado y afectuoso. Por otra parte, el apellido del personaje que da título a la novela, como aclaro en la introducción, lo tomé prestado de Mónica Fainberg, una querida amiga argentina, ya fallecida, que era jefa de prensa de la editorial Seix Barral, donde publiqué mis primeras obras. Ella me ayudó mucho en mis comienzos de escritor.

– *El hotel Town Hall de la novela –sin duda inspirado en el City Hotel–, con sus muestras decadentes de un pasado esplendoroso, es como una metáfora de una Argentina mítica, próspera, cosmopolita, refinada, de pronto en ruinas y con cortes de luz.*

– Es una visión del City Hotel, en efecto, y tiene mucho que ver con mi primera experiencia de Buenos Aires, en 1989, en la peor época de la hiperinflación. En todo caso, más que una metáfora intenta ser un retrato bastante fiel de una ciudad, por lo menos. Percibí entonces en la gente una sensación de estupor que me impresionó muchísimo. Siempre asociamos las grandes ciudades con la profusa iluminación: Buenos Aires estaba a oscuras. Me parecía una pesadilla gótica.

– *Creí advertir en su novela un juego paródico de estereotipos. El personaje de Carlota, por ejemplo, es como el cliché que tienen muchos españoles de la mujer porteña: bella, psicoanalizada, infatigable en la cama, de largas piernas...*

– Sí, hay un juego de estereotipos, pero de todos modos en las calles de Buenos Aires abundan las mujeres así...

– *La ironía implacable con que dibuja a Marcelo Abengoa, el ejecutivo español que, en un encuentro casual en el aeropuerto de Pittsburgh, cuenta a su compatriota Claudio la historia que vivió en Buenos Aires con Carlota Fainberg, me recuerda a la que despliega Bioy en algunas descripciones de las andanzas de argentinos por Europa.*

– Ciertamente. El aprendizaje de la ironía, tan importante y tan difícil, lo encontré mucho en Borges y en Bioy. Se trata de ese sarcasmo delicado, no cruento, que también viene de Cervantes, claro. Es una especie de cortesía, que nunca tiene Quevedo. Esa cortesía con la que Cervantes, por ejemplo, se refiere a Lope de Vega en el prólogo a la segunda parte del Quijote, cuando dice «no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañose de todo en todo: que de tal adoro el ingenio, admiro las obras, y la ocupación continua y virtuosa». Hay aquí una ironía inteligente, muy civilizada, dirigida a quien había escrito barbaridades contra Cervantes.

El retrato que hace Borges de Carlos Argentino Daneri en «El Aleph» es regocijante, y lo son esas bromas de las historias de Bustos Domecq. O la ironía inextinguible de Bioy en *El sueño de los héroes,* para mí, una de las grandes novelas de nuestra lengua (hasta Onetti, que no sentía ninguna simpatía por Bioy –«Adolfito», le decía– reconocía su grandeza). Su protagonista, Gauna, un mecánico, sueña con «unos mozos medio desnudos, no salvajes», que «le recordaban el Discóbolo, una estatua que hay en el Club Platense». Me parece una maravilla.

– *Claudio, profesor de literatura española en una universidad norteamericana, va subrayando la historia de Carlota que le narra Abengoa con una abundante jerga –a menudo en inglés– propia de la crítica estructuralista y postestructuralista. Usted se aprovecha de este personaje para disparar unos cuantos dardos envenenados contra cierta hipertrofia de la crítica literaria y de su hermético lenguaje pseudotécnico.*

– Quisiera dejar claro que jamás caigo en esas tonterías, que todavía suelen decir algunos escritores, acerca de que el crítico es un novelista frustrado, etc. A mí me gusta mucho leer crítica literaria, y creo que hay para ella un espacio ineludible: el que tan sabiamente ha ocupado, para referirme a Estados Unidos, un Edmund Wilson, u ocupa ahora un Harold Bloom, o incluso cualquier buen reseñador de la revista de libros del *The New York Times*. Pero me quejo de que, por lo menos en nuestros países, no hay término medio entre la rutinaria gacetilla en el periódico y un ensayo tremebundo. Rechazo esos extremos: o la penuria de una reseña chabacana o la jerga críptica de un texto prácticamente autónomo respecto de la obra que aborda. Porque claro, al fin y al cabo la crítica, con perdón, es subsidiaria de la literatura.

– *Paralelamente a la narración de Abengoa y en un intento de distanciarse de ella, Claudio va construyendo una teoría del relato, pero poco a poco abandona su actitud de superioridad y termina entregándose sin reservas a la historia. Parece evidente que hay aquí una posición reivindicativa del placer de la narración frente al análisis hipercrítico del texto.*

– Claro, claro. Están expuestos los dos extremos de la relación con lo narrativo; uno es el más tosco, seco, primitivo: el macho ibérico cuenta sus aventuras amorosas. Se trata de una narración con todas las de la ley, en su grado más bajo y elemental. En el otro extremo está el grado más desaforado de la sofisticación intelectual, encarnado en este tipo de universitario americano, o americanizado, para el cual la narración ya ha desaparecido y en su lugar sólo queda un laberinto, proposiciones teóricas, narratología. Por eso me resultó divertido que el tipo fuera siendo hechizado por este relato tan primitivo. Porque en toda narración hay un proceso de hechizo, ya sea el *Ulises* o el *Chapulín Colorado*. Hay un momento en que el oyente o el lector suspende el análisis y se deja arrastrar por el río de lo que se cuenta.

– *Este personaje de su última novela, Claudio, habla un castellano plagado de palabras inglesas, en parte por mestizaje cultural y en parte por esnobismo. Usted es miembro de la Real Academia Española, a la que tradicionalmente se le atribuyó una actitud conservadora en cuanto a la defensa de la pureza idiomática. ¿Qué piensa de la contaminación de la lengua española por parte del inglés?*

– Como es sabido, una cosa muy importante y muy difícil para retratar a los personajes es el habla. Lógicamente, en *Carlota Fainberg* intento retratar hablas diversas, y con Claudio me enfrentaba a un caso muy particular,

el de un profesor universitario de origen hispano que vive en Estados Unidos desde hace muchos años. Y en él se mezclan, en efecto, el contagio normal del inglés y el esnobismo. Pero al margen de mi novela, en general, creo que el enemigo de una lengua no son otras lenguas sino la tontería y la ignorancia. La presión del inglés es real, pero más terrible es la presión de la idiotez. He visto en la televisión un anuncio de una marca española muy tradicional de vinos y refrescos, *Don Simón*, que ahora ha sacado una nueva línea de productos a la que nombran como *Don Saimon*. Cosas así no son culpa del inglés sino de la estupidez nacional.

– *Aparte de los ya mencionados Borges y Bioy Casares, ¿admira a otros escritores latinoamericanos?*

– A Juan Rufo, sin la menor duda. A Onetti, otro de los grandes. A Cortázar, aunque con los años me he ido alejando un poco de él, sobre todo de sus novelas, que no sé por qué han sido dañadas por el paso del tiempo, lo que no ocurre con sus cuentos, que resisten de maravilla, son puro hueso. Resulta notable este fenómeno, porque *Rayuela* fue para nosotros un emblema de modernidad, un objeto de culto. Vargas Llosa, con su concepción de la novela como gran máquina para contar el mundo, también ha sido muy importante para mí. Y hay otros. Un escritor que me interesa mucho como memorialista es el chileno Jorge Edwards: me parecen espléndidos sus libros *Persona non grata* y *Adiós, poeta...* Siento especial atracción por la poesía de la uruguaya Idea Vilariño.

– *Después de la fascinación que despertó en España la literatura latinoamericana del* boom *de los años 60-70 se percibe ahora un cierto «ninguneo» por parte de los escritores de su generación. Parece que consideran exagerada la importancia que se le dio.*

– No es mi caso, en absoluto, pero hay algo de eso. De ninguna manera considero exagerada la admiración que merecieron libros como *Pedro Páramo* o *Ficciones*, u otros igualmente extraordinarios. Lo que les sucede ahora a muchos españoles es como un complejo de nuevos ricos que no quieren reconocer a sus parientes pobres latinoamericanos. Pero es un fenómeno superficial y pasajero. Vistas las cosas con serenidad, nadie puede dejar de reconocer la aportación fundamental de los escritores latinoamericanos a nuestra lengua. Rubén Darío la renovó por completo, la dotó de una música desconocida antes de él, y Borges cambió la manera de escribir en castellano. Pienso que no es necesario citar más ejemplos.

Fábula y sitios de Hugo Chávez

Gustavo Valle

Hugo Chávez es un personaje francamente curioso. En 1992, cuando intentó derrocar al entonces presidente de Venezuela Carlos Andrés Pérez, escogió como cuartel general y sitio de operaciones un lugar poco convencional para estas cosas: un museo. Claro está, se trataba del Museo Histórico Militar de Caracas.

Los museos militares tienen un aire particularmente decadente. De niño me fascinaban: eran lo más parecido a una juguetería antigua. Pero ya adulto veo en ellos algo lastimoso, fantasmal. Todos, por supuesto, contienen, más o menos, las mismas cosas: exhibición de artillería, uniformes históricos, sables gloriosos, maquetas de grandes batallas, banderas, escudos, estandartes. Se trata de templos del orgullo patrio, capillas de la violencia olorosas a herrumbre, donde se rinde culto a la victoria bélica, al martirio de los héroes y a la soberanía nacional que hoy en día viene siendo una especie de xenofobia legitimada y mundialmente reconocida.

Estos museos militares se parecen mucho a los museos catedralicios. Son como aquellas sacristías y salas capitulares que abandonaron su función original para sobrevivir como espacios donde se atesoran los accesorios del obispo y demás miembros ilustres de la iglesia. Allí admiramos la belleza lujosa de la cofia de hilos de oro, la dalmática del siglo XV, el cáliz de plata peruana, el acetre famoso, los huesecitos del santo y sus deshilachados objetos personales. Las fuerzas armadas y las fuerzas espirituales se dan la mano en estos espacios expositivos, y estrechan su vínculo legendario a través de sus objetos históricos, que representan en ambos casos la instrumentación del dominio, la ostentación poderosa y el lavado (o decapitación) cerebrales.

Es, pues, en un museo donde Chávez se atrinchera y despliega su estrategia de golpe. Desde allí organiza el movimiento de sus correligionarios que intentan tomar los estratégicos medios de comunicación y el palacio presidencial de Miraflores, lugar donde Carlos Andrés Pérez gobierna, pero donde también pernocta, porque hacía tiempo que sus diferencias matrimoniales lo habían distanciado del lecho de su pareja, situado originalmente en la residencia presidencial de La Casona. Este detalle, propio del

talento de un espía ruso, no se le escapó al teniente coronel Hugo Chávez Frías a la hora de intentar hacerse con el poder y dar, además del golpe de Estado, un golpe de efecto: echarle el guante a Pérez, símbolo reconocible de la malnutrida democracia venezolana.

Resulta difícil imaginar un golpe de Estado dirigido desde un museo. Sin embargo, este museo militar (antigua academia de oficiales) está situado sobre la planicie de Cajigal, desde donde se puede dominar buena parte de la ciudad de Caracas, y donde también opera un observatorio astronómico y meteorológico que hace titánicos esfuerzos por acertar en sus informes y pronósticos del tiempo. La cercanía de un observatorio astronómico, siempre vinculado al despliegue estelar, el universo gigantesco y el cielo inabarcable, debieron dar fuerzas adicionales a Chávez, otorgándole la confianza y la ambición necesaria para llevar adelante su misión. La presencia de telescopios (uno de los tres inventos más importantes de la modernidad, según Hannah Arendt) era la metáfora inmediata de un éxito asegurado, científicamente medido, donde todo había sido tomado (y mirado) en cuenta, y nada, por más lejos que se encontrase, podía perderse de vista.

Yo me imagino al teniente coronel y paracaidista Hugo Chávez la madrugada del 4 de febrero de 1992 atrincherado en su museo, obligadamente nervioso, rodeado de armas antiguas, la culebrina del siglo XVIII, el cañón Schneider, junto a blasones legendarios, dando vueltas, girando sobre sí mismo, arrojando órdenes en ese espacio venerable, arropado de uniformes independentistas, amplias capas libertarias y mirando de reojo la colección de ejércitos en miniatura elaborados en plomo, que conforman diminutos batallones soñados y despliegan su fuerza triunfal sobre una maqueta polvorienta.

Como todo militar culto y aplicado, Chávez ama la historia patria con pasión edificante y hace de ella un verdadero teatro de operaciones, donde los relatos saltan de la somnolencia de las páginas para representar increíbles hazañas con gentes de carne y hueso. Quizás algo indigestado por la apropiación intelectual de tantas gestas y sagas y sucesivas revoluciones (sólo en Venezuela la historia registra 17 revoluciones)*, aquel voluntarioso teniente coronel se refugia en una especie de *Alte Pinakotheke* de las glo-

* *No resisto la tentación de reproducirlas aquí: Revolución del 19 de abril de 1812; Revolución independentista; Revolución de las reformas (1835-1836); Revolución popular (1846-1847); Revolución legalista (1852); Revoluciones liberal-conservadoras (1853 y 1854); Revolución de Marzo (1858); Revolución La Genuina (1867); Revolución Azul o Reconquistadora (1867-1868); Revolución de Abril de 1870; Revolución de Coro (1874-1875); Revolución Reivindicadora (1878-1879); Revolución de Queipa (1898); Revolución Liberal Instrumentadora (1899); Revolución Libertadora (1901-1903); Revolución del 18 de octubre de 1945.*

Así, la original y prometedora revolución de Hugo Chávez vendría a ser la número 18.

rias venezolanas, donde las fronteras de la realidad, el pasado y la ficción parecen intercambiarse y trocar en un juego de maravillosos espejismos. Mientras afuera la batalla se manifiesta radicalmente real y sangrienta, y las balas atraviesan el amanecer de Caracas, tras los muros del museo todo descansa su sueño laureado, y las acciones bélicas lucen magníficas, como envueltas por un cierto halo mitológico, epopéyico.

Estoy seguro de que, de no haber escogido el museo militar, Chávez habría intentado su golpe de Estado desde algún otro lugar simbólico. Por ejemplo, desde el Panteón Nacional, lugar donde descansan las gloriosas cenizas de Bolívar. Situado en un lugar elevado sobre una ladera del cerro Ávila, y protegido por el cauce que cava el río Catuche que baja de la montaña, el Panteón Nacional tiene todos los atributos y condiciones para una exitosa campaña chavista. Allí se encuentran los nichos funerarios y estatuas de los personajes más influyentes de la historia venezolana: Miranda, Sucre, Bello, Monagas, Zamora... El lugar (suerte de aséptico y gigantesco túmulo, un poco a la manera de *Le Tombeau de Napoléon*) está minado de mármoles conmemorativos, placas de altísimo vuelo bolivariano, y numerosos grupos escultóricos que repiten las viejas alegorías que todavía encienden la sangre de algunos. Al fondo de la nave principal, dominada por una escultura del libertador hecha por Tenerani, y sobre una sólida base marmórea, se encuentra el magnífico sarcófago neogótico, en cuyo interior se hallan las cenizas de Bolívar. Este regio sarcófago posee una cerradura cuya llave descansa en el arca de la independencia, que igualmente contiene el acta independentista, fechada el 5 de julio de 1811. Este arca se encuentra en el salón elíptico del Capitolio Nacional (el Congreso) y sólo puede ser abierta por una sola persona, y un solo día al año. Esa persona es el Presidente de la República, y ese único día el 5 de julio.

Este ritual republicano, de riguroso contenido protocolar e inflamado de la más pura solemnidad nacionalista, se realiza a semejanza de las ceremonias más importantes del Vaticano. Por ejemplo, aquella que otorga al Papa la potestad exclusiva de abrir la puerta sagrada de la catedral de San Pedro al inicio de cada año jubilar, por aquello de: «Yo soy la puerta: el que entra por mí está a salvo» (Juan 10:9). Los Estados apoyan su edificio espiritual sobre la base de este tipo de órdenes ceremoniosas, como una forma de reiterar su legitimidad y proclamarse en la afirmación anual de sus logros e identidad soberana. En el fondo, se trata de una especie de eucaristía de religión laica, donde se consagran los símbolos nacionales más preciados y se revive (ritual y tribalmente) la gesta emancipadora que viene a ser el grado cero y el origen mismo de la «verdadera» historia nacional.

Estoy seguro de que Chávez vive estos asuntos protocolares con verdadera pasión bolivariana. Cuando muchos han perdido la fe en este tipo de ritos consagratorios, cuando los nacionalismos están sufriendo el más duro castigo internacional, el teniente coronel retirado Hugo Chávez Frías, aglutinador de un fervor poco común en estos tiempos, se entrega a estas ceremonias sin el menor asombro de reservas, en verdadera actitud devota, visiblemente emocionado.

Cada 5 de julio le tocará (ahora que es presidente) el honor de abrir el arca de la independencia. Allí reposan (ya lo hemos dicho) una llave y un texto: objetos de complejas y abisales articulaciones simbólicas. Detrás de la bandera tricolor, el escudo y el himno nacionales, se hallan estos raros tesoros. Ellos son también –qué duda cabe– símbolos patrios, pero más profundos, casi invisibles, oscuros y de connotaciones, convengamos, algo siniestras. Una llave y un texto: cifras de una lógica casi borgiana.

Acerca del acta de la independencia (que dicho sea de paso no es sino copia del original desaparecido), sólo diré que se trata de un incunable, ciertamente bañado por el sudor y la sangre de los guerreros, y que a mi juicio debiera reposar en la Biblioteca Nacional y no en el corazón del poder legislativo. En cuanto a la llave, la llave del sarcófago de Bolívar, debido a sus raras implicaciones de ultratumba, merece una atención especial.

No es común tener en las manos la posibilidad inmediata de exhumar los restos mortales de alguien. Y mucho menos hacerlo de forma tan higiénica y mecánica como bien lo permiten una llave y una cerradura. Ignoro si algún presidente de la historia de Venezuela habrá caído en semejante tentación escatológica, poniendo a prueba el tenor de sus nervios, desafiando toda atmósfera sacra. Sin embargo, la rara sensación que puede producir el curiosear en el interior de la tumba de Bolívar, ha debido hacerle temblar la mano a más de uno. Incluso la mano de los técnicos de mantenimiento del mismo Panteón Nacional que en 1886, cuando bajaban la formidable araña de cristal de Baccarat de 260 luces que domina el presbiterio del Panteón, premiada en una exposición universal de París, a objeto de limpiarla y cambiarle algunas de sus piezas: ésta súbitamente se vino abajo, se desplomó desde lo alto –dicen que de manera accidental– estrellándose contra el suelo de mármol, y despertando las sospechas acerca de la posibilidad de algún plan homicida.

No pensemos que el actual presidente Hugo Chávez Frías pudiera deslizarse hacia semejantes invenciones y disparates: ¡hurgar en la tumba de Bolívar! Estoy convencido de que su culto al Libertador pasa por un respeto monolítico, donde sólo cabe la obediencia fiel a la doctrina, y donde priva la admiración por el gesto (y la gesta) valiente, la frase memorable,

la cita oportuna. Además, el Panteón Nacional ofrece muchos otros atractivos para el visitante. Por ejemplo, un conjunto pictórico de grandes dimensiones que cubre la parte superior de las naves y los tímpanos de los arcos, desplegando en gran formato momentos diversos de la vida del «Padre de la patria». Se trata de una especie de gran *vía crucis* del Libertador encargado al infatigable pintor venezolano Tito Salas. Allí vemos el bautizo, la apoteosis, el delirio en el Chimborazo, el juramento en el Monte Sacro con Simón Rodríguez, etc., todo conformando algo muy parecido a una Capilla Sixtina criolla y republicana, donde los efebos de Buonarotti son sustituidos (en poses muy similares) por descamisados campesinos de los llanos de Venezuela, y en vez de un dios barbudo, flotante, todopoderoso, aparece un Bolívar envuelto en las brumas de la apoteosis, enganchando su gloria a un carro de ágiles corceles.

Sucesor del gran Cristóbal Rojas, Tito Salas fue también el encargado de adornar las paredes de la Casa Natal de Simón Bolívar. Los motivos de estos cuadros son similares a los del Panteón, aunque aquí aparece, al lado del Bolívar imbatible y apoteósico, otro melancólico y discreto, despojado de su imperial porte napoleónico, en actitud francamente conmovedora. Me refiero, en concreto, a dos cuadros. Uno se llama *Bolívar ante el cadáver de su esposa*. Con una magistral economía de recursos, Salas pinta un Bolívar de pie frente al lecho de muerte de su joven esposa. La intensidad se focaliza en la extraña expresión del personaje. Ante el cadáver de la Marquesa del Toro, vemos a un joven de apenas veinte años, totalmente confundido, incrédulo, descolocado. Se podría decir que su expresión, más que de tristeza, es de pasmo, de miedo, de profunda incertidumbre. Los colores y la opacidad del cuadro comunican la viudez precoz sin ningún énfasis efectista. El otro, *La emigración a Oriente*, representa el momento en que Bolívar huye junto a otros del temible y sanguinario José Tomás Boves, quien venía aproximándose a Caracas, después de una campaña meteórica. El cuadro recrea un Bolívar hirsuto sobre el lomo de un caballo cabizbajo, cubierto con una ancha capa que acaso oculta su debilidad y flaqueza. Lo escolta un grupo de ciudadanos caídos en miseria, y todo el conjunto parece hecho de harapos y jirones... Pero ¿qué hago hablando de Simón Bolívar cuando mi tema es Hugo Chávez?

La Casa Natal del Libertador no hubiese sido –a pesar de todo su acervo y la contribución de sus inigualables fuerzas espirituales– un buen sitio desde el cual dirigir un golpe de Estado. Arrinconada en medio de una zona populosa y comercial, adosado su bello patio trasero a la invasiva y altísima torre del Banco de Venezuela, esta hermosa casa colonial poco puede ofrecer al estratega avisado. Chávez debió haber meditado estas circuns-

tancias, y ha debido concluir que, si bien un triunfo logrado desde la Casa de Bolívar podría tener una profunda repercusión simbólica, y garantizaba a su gesta una sublime página en la historia, no era, sin embargo, un lugar seguro para sus tropas, y la casa podía sufrir daños irreparables.

Hoy en día, el Palacio Presidencial de Miraflores es el último sitio desde el que Chávez alarga sus órdenes, medita sus estrategias y organiza su gobierno. Desde la época de Cipriano Castro, este hermoso palacete neobarroco ha albergado a los jefes de Estado en sus formidables salones y despachos. Cuentan que algunas de las familias más influyentes de aquella época tenían comunicación subterránea entre sus casas y Palacio, a través de túneles estratégicos que podían servir de escape ante indeseadas contingencias, o hacer invisible el gusto por ciertas prácticas inmoderadas de los gobernantes. Quizás Carlos Andrés Pérez resucitó el uso de alguno de estos túneles para poder huir subrepticiamente del golpe militar de Chávez aquel 4 de febrero de 1992. El sillón donde se sentaba Pérez era –¡vaya paradoja coprofílica!– el mismo donde deseaba sentarse Hugo Chávez. Pero más allá del trono y sus curiosas implicaciones, conviene hablar del Palacio que es, en el fondo, el testigo inmediato y cotidiano de las meditaciones de nuestro actual jefe de gobierno.

Comprado por el ostentoso general Joaquín Crespo a finales del XIX, Miraflores fue símbolo del derroche en una época en que las economías no eran las mejores. Con el concurso de artesanos, tallistas, albañiles y yesistas catalanes, y los pinceles de Arturo Michelena y el español Luis Oñate, Miraflores se convirtió rápidamente en la residencia particular más lujosa de Venezuela, y a partir de 1900, en residencia y oficina presidenciales.

Desde esta cámara del poder que es el despacho de Miraflores, Chávez nos regaló uno de sus primeros gestos: asomarse al pequeño balcón de Palacio –humilde copia caribe de la balaustrada vaticana– y articular su elegante fraseo para la satisfacción del pueblo entusiasmado. Esto ocurrió justo después de proclamarse Presidente de Venezuela. La victoria aplastante le otorgaba un aura dorada de charreteras invisibles. Desde lo alto del balcón presidencial, el nuevo jefe de Estado pasaba la página de un libro plagado de erratas llamado *Historia política de Venezuela*. A lo largo de un año de gobierno, recientemente cumplido, el balcón fue sustituido por el programa radiofónico y la cadena de tele. Escucharlo es asistir a un gigantesco acto de malabarismo, o a una misa multitudinaria de *crentes* evangélicos del Brasil. Ya Montaigne nos había advertido acerca de las sutilezas y funcionamiento del ejercicio retórico: «Es instrumento inventado para manejar y agitar una turba y a un pueblo desordenado, y es instrumento que no se emplea más que en los estados enfermos, como la medicina».

Ocho años después de fracasar en su golpe de Estado, Chávez gobierna legitimado por los votos democráticos y masivos. El Museo Histórico Militar fue su primera trinchera y el Palacio de Miraflores, por ahora, la última. Antes arrojaba balas de cañón, y ahora nos arroja un discurso fatuo e inspirado. Así como es la vida de las gentes, así su lenguaje, decía Séneca, convencido de que en la utilización de las palabras podemos ver la naturaleza de los individuos.




A.R.P. TYRSO GONZALEZ
PRÆPOSITO GENERALI
SOCIETATIS IESV.
Doctrinis Paraquariæ

El laberinto vertical

Miguel Espejo

Leopoldo Marechal supo trazar una trayectoria que abarcó casi todos los géneros, buscando un rigor estético y una unidad de concepción bastante inusuales en nuestra literatura. Su vocación fue unir esferas provenientes de distintas galaxias o, dicho más tímidamente, de distintos mundos históricos. Un escritor, un artista, puede al menos examinarse en el marco de una realidad social y política que lo contiene o bajo la óptica de un síntoma. Marechal no escapa a esta precaria regla. Lanzado al más allá, tras la configuración de un mundo religioso en concordancia con su experiencia estética, sin embargo no pudo ni quiso evitar las definiciones políticas. Como síntoma, él conserva por medio de su poesía la fragilidad del enunciado del canto y los signos de una sociedad que se le reveló paulatinamente hostil. La reconsideración de la que ha sido objeto, en especial a partir de su muerte y sobre todo en los últimos años, y la puesta en relieve de la actualidad de su poética, no bastaron completamente para eludir las marcas del pasado. Situado en el corazón de la vanguardia de principios de siglo, sufrió luego la indiferencia, el desdén o el escarnio de sus antiguos y brillantes compañeros de aventura intelectual y artística.

A mediados de la década del 20, cuando tenía apenas veintiséis años, abriendo el camino de las vanguardias hispanoamericanas, publica *Días como flechas*, libro que lo situaría en el centro de lo que se estaba realizando en la poesía de nuestra lengua. Este era su segundo volumen después de *Los aguiluchos* (1922). Frente a las propuestas codificadas de Lugones, frente a las preceptivas tradicionales, Marechal, junto a Borges, Girondo, Güiraldes y otros, se levanta en busca de una respuesta que fuera enteramente suya, pero al mismo tiempo enteramente compartida. Tal como ya se lo advirtiera, en este poemario hay un campo continuo que se extiende de la elaboración de estos textos a su primera novela *Adán Buenosayres* (1948). Esta afinidad de dos libros pertenecientes a distintos géneros muestra la constitución de una sola poética en el desarrollo de su obra. En el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939), Marechal eleva al nivel de la teoría esta cosmovisión estética y ética del arte. Pero hay sobre todo un aspecto fundacional que es menos frecuente en los autores de

su generación, con la obvia excepción del temprano Borges de «Fundación mítica de Buenos Aires».

Precisamente, en una carta que Borges le dirigiese poco después de la aparición de *Días como flechas*, poco antes de que Marechal partiera rumbo a Madrid y París como una especie de corresponsal de la revista *Martín Fierro*, le dice sin retaceos: «La felicitación pública por tus *Días como flechas* la hará nuestro gran don Ricardo; y no quiero dejar de felicitarte privadamente. Tu libro, tan huraño a mis preconceptos, teorías y otras intentonas pretenciosas de mi criterio, me ha entusiasmado. No te añado pormenores de mi entusiasmo, para no plagiarte, pues todavía estoy en el ambiente de tus versos leídos y releídos. Sin embargo, ¡qué versos atropelladores y dichosos de atropellar, qué aventura para la *sentada* poesía argentina! Vuelvo a felicitarte y me voy».

Las palabras de Borges merecen retenerse por entero, ya que nunca más le destinará conceptos parecidos, salvo en el elogioso comentario que apareciera, por la misma época, en la revista *Martín Fierro*. Por otra parte, la proyectada crítica de Güiraldes refleja la importancia que se le concedió a este libro de Marechal. Algunos de sus versos («Cazador de alegrías: / en mi cintura llevo cien pájaros que sangran») son de excepcional factura por su originalidad y riqueza de recursos. El uso de la metáfora se volvió esencial, por un largo período, para el desarrollo de gran parte de la producción poética de Argentina. No es casual que un artículo sobre este tema haya sido titulado «La metáfora, ruptura de límites ontológicos en *Días como flechas*» (M.R. Lojo, 1987). En estos poemas se aprecia ya una gran libertad expresiva, el ejercicio auténtico de un espíritu creador, donde las imágenes son plasmadas por medio de un eficaz uso lexical. La presente antología, realizada en el centenario de su nacimiento, posee el carácter de un homenaje, al mismo tiempo que ha tratado de incluir los textos más sugerentes del poeta, abarcando las distintas etapas de su desarrollo. En otro poema de este libro, la voz se afirma en un tono profético:

> Yo anuncio un largo día de cólera.
> Y entonces,
> de pie, gesticulando como un dios,
> apretará su hinchado corazón el silencio,
> fruto de todas las palabras muertas.

Quizás la significación última de estos poemas, embebidos de un innegable impulso experimental, haya que buscarla en un entramado donde la apuesta vital, lúdica, rebelde, se conjuga con una amplia variedad de recursos, que de una forma o de otra estarán presentes en sus libros posteriores.

De todo laberinto...

Aproximadamente en 1968, leí por primera vez el intenso prólogo que Leopoldo Marechal escribiera para *Visión de los hijos del mal*, el poemario de Miguel Ángel Bustos. Hablo entonces de un par de años antes de la muerte del autor de *Megafón o la guerra*; ocho años antes de la «desaparición» de Bustos en manos de los militares que dieran el siniestro golpe de Estado que se autotitulara Proceso de Reorganización Nacional. Las fechas, en este caso, y en relación con la palabra poética, no son vanas. Alentado por la experiencia que contó Marechal sobre la visita inesperada de Bustos, «en busca de una comunión espiritual que había presentido él como rigurosamente necesaria», hacia 1970, por el tiempo que moría Marechal, visité sin preaviso a Bustos, el poeta, a mi juicio, más identificado de la Argentina con la corriente que, arrancando de Blake y Baudelaire, constituye una especie de teología negativa. En este caso, el ascenso no será por el bien, sino por el mal; de cualquier manera, lo importante es la vocación de una ascesis que libere al hombre, al poeta, de su limitada condición humana. Ya Lautréamont había expresado: «Hijo soy de hombre y de mujer. Es raro, creía ser más...».

Marechal, cerrando su prólogo, le recuerda a Miguel Ángel Bustos un verso de *Laberinto de amor* (1936), que de algún modo sintetiza el «programa» poético del creador de *Adán Buenosayres*: «De todo laberinto se sale por arriba». En efecto, tanto en su narrativa, en sus ensayos, como en sus obras de teatro o sus poemas, la poética que Marechal construye reposa sobre un movimiento en ascenso que es de permanente búsqueda. Viaje hacia la trascendencia, podría decirse, o búsqueda de la unión con el todo, siguiendo la vieja acepción que tenía la palabra *re-ligio*. *Re-ligare* es anunciar también la búsqueda de un acuerdo con el todo, que estaba presente antes que la atomización imperara sobre las criaturas de Dios. En esta visión, su poesía sólo podía trazar un recorrido holístico. Pedro Barcia, en el prólogo al primer tomo de las *Obras Completas* (1998), denominado «La poesía de Marechal o la plenitud del sentido», lo ha expresado con concisión: «Toda la obra de Marechal puede ser calificada con precisión de *unitiva*». Ya el poeta, con impronta whitmaniana, en un par de versos del *Heptamerón* (1966), anticipa esta definición: «Si al hablar de mí mismo hablo del Otro, / mi derecho se funda bajo un sol unitivo».

Sin embargo, la ascesis también tiene su contrapartida, como si alguna resonancia de Lao Tsé permaneciera en la concepción occidental del mundo y en esta poesía. «El camino por el que se sube es el mismo por el que se baja», ha observado el filósofo chino. A su turno, este doble movi-

miento era descrito entre los griegos bajo los términos de anábasis y catábasis. Ahora bien, el laberinto en que se ha transformado el mundo sólo puede ser rescatado, en la óptica de Marechal, por un amor al mismo tiempo colectivo, es decir, en el sentido cristiano, amor del hombre por su semejante, y un amor personalizado, que desde el punto de vista poético no se trata de una vulgar confesión afectiva por una persona determinada, sino de un símbolo.

Rastrear el enorme mundo de símbolos generado por Marechal escapa al propósito de estas páginas. Al respecto, en su estudio *Marechal, el camino de la belleza* (Biblos, 1999), Graciela Maturo ha explorado esta dimensión, en especial al analizar *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. El feroz juicio de Nietzsche acerca de que «el cristianismo es un platonismo para el pueblo» no puede llevarnos a la confusión entre la concepción filosófica de Platón y la prédica religiosa de Jesús. Así, la adhesión que Marechal profesaba por la doctrina agustiniana, síntesis original del mundo pagano y del nuevo mundo cristiano, todavía en ciernes, no nos permite olvidar la búsqueda del poeta de Buenos Aires por una *Civitas Dei* que no encontraba en el horizonte de la realidad.

Pese a estas vinculaciones, se hace necesario sostener taxativamente que los efectos de la palabra poética son distintos a los de las convicciones religiosas y que incluso *El paraíso perdido* de Milton se lee *desde* la poesía y no desde la religión. Esto quiere decir que la poesía, al igual que un cuadro o una obra musical, es irreductible a los conceptos que los interpretan. La hermenéutica es funcional hasta cierto punto. Por otra parte, en Marechal hay una combinación de enorme complejidad entre el mundo helénico, los mitos griegos, la filosofía platónica, aunque también muchos elementos de lo que se nombra como filosofía medieval (especialmente San Agustín), la lírica provenzal y otros segmentos que provienen de la experiencia vanguardista, como bien se nota en algunos de los ya mencionados poemas de *Días como flechas*. En consecuencia, tratar de descifrar algo de esta poesía requiere un alto grado de flexibilidad, no sólo por la variedad de sentidos, sino por los distintos momentos que atraviesa. Así, ella no se encuentra prisionera de ninguno de los elementos consignados, aun cuando éstos estén presentes en muchos de sus versos.

La historia, siempre

En la poesía de Marechal no podían faltar los rasgos telúricos e históricos, que desde sus comienzos han estado presentes en el desarrollo de la

poesía argentina y americana, tan fuertes y necesarios en un país construido prácticamente sobre el desierto, fuertes por lo reiterativo y necesarios para moldear y uniformar la conciencia de las capas inmigrantes y no por sus estrictos méritos estéticos. En este punto, hasta el «universalista» Borges, para usar un calificativo con el que antes se lo denostaba, ha cedido a la recreación de la muerte de Laprida o de Quiroga, a milongas y a cientos de referencias vinculadas con la historia argentina. Marechal, a su turno, escribe en su *Canto de San Martín*, en un tono más previsible y sin la polisemia que tienen algunos de sus otros textos, lo que la historia le dicta, o más bien su celebración. Esta *Cantata sanmartiniana* fue estrenada en 1950, en el centenario de la muerte del Libertador. Pero también otros poemas se ven cruzados por aspectos históricos o folklóricos.

Los *Cinco poemas australes* (1937) poseen un tono de profunda adherencia por la tierra, en el sentido planetario, como por la patria o la tierra natal, aunque más adecuado sería decir que el *jus solis* y el *jus sanguini* se encuentran en tensión. En «Abuelo cántabro», a través del poeta, está «la tierra pesando en tus rodillas». También el poema «A un domador de caballos» expresa la pertenencia del hombre a la tierra: «Su nombre: Domador de Caballos, al Sur. / Domador de caballos, / no es otra su alabanza». Treinta años más tarde, en «Palabras al Che» se interroga: «¿No sabías que un héroe debe morir y muere, como llevado por un hermoso viento?» Podría decirse, un viento que recorre la faz de la tierra como una utopía que no puede cumplirse. La poesía, desde el fin de la épica, con frecuencia, es la constatación de la derrota amorosa o política. Sin embargo, en el caso de Marechal, permanentemente advertimos que la búsqueda de un ascenso es inherente a su poesía e inclaudicable por el tono que la sostiene.

Para salir «de la noche doliente» en que se ha convertido su patria, Marechal nos propone la fuga hacia lo alto. Goethe, en el final de la segunda parte del *Fausto*, describiendo el ascenso del protagonista, constata: «pues lo eterno femenino, nos llama hacia lo alto». En este sentido, Marechal no ha dejado de tener una veta posromántica que le proporciona el sentimiento de la posibilidad de unir todo con todo. En *Laberinto de Amor* encontramos cierta resonancia, en la interlocución con el Señor, de los viejos diálogos platónicos, aunque también resonancia, tal vez mucho más cercana, de los poemas de San Juan de la Cruz y de la unión con la esfera divina. Casi en los últimos versos del poema, retoma la personalización del autor y preanuncia proféticamente: «Si alguien pide noticias de tu cuna, filial,/ no niegues a tu padre, Leopoldo Marechal,/ nacido en Buenos Aires, ciudad de sus amores, / en donde cosechó más espinas que flores».

De 1948 a 1955, su filiación peronista le valió un ominoso silencio con motivo de la publicación de *Adán Buenosayres*, salvo la crítica excepcional, por su nivel interpretativo y por la época, de Julio Cortázar, aparecida en la revista *Realidad* y la que le consagrara H. A. Murena. Por el contrario, el grupo aglutinado alrededor de la revista *Sur* no le disculpó nunca su postura política, tal como puede comprobarse en el artículo de González Lanuza que allí apareciera, con un sectarismo que no tuvo su contraparte, ya que muchos de los principales títulos de estos autores aparecieron en ese período. Basta recordar *Ficciones* y *El Aleph*. Después de 1955 hasta la aparición de *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), la distancia sobre su obra se debió al mismo motivo. El aislamiento impuesto por el pequeño gran mundo literario argentino duró hasta su muerte, salvo unos pocos aunque importantes adeptos, y a pesar del éxito de ventas de *El banquete*, casi nadie pareció prestarle la debida importancia, al menos en lo que a un riguroso aparato crítico se refiere.

Megafón o la Guerra, publicada inmediatamente después de su muerte, posee una importancia incuestionable en lo que respecta a la percepción de la etapa histórica por la cual transitábamos. Este rasgo no fue comprendido de inmediato. La violencia que nos atravesaba se encuentra al descubierto y revelada en su última novela, contemporánea en su elaboración a *Heptamerón* y a *Poema de Robot*, ambos de 1966. En este marco, los sucesos que habitualmente llamamos historia se encuentran imbricados con la palabra poética. Advierte Maturo que «las obras clásicas desmienten el difundido concepto de que la poesía y la historia siguen caminos divergentes (...) *Megafón* es la nota más alta y disonante de una vasta sinfonía en la que los temas se repiten y modulan en distintos tonos. Desde su conversión, núcleo novelesco elaborado en la primera novela y en sus libros iniciales de poesía, Marechal ha marchado hacia la clara asunción de un liderazgo poético y filosófico que se traduce en una didáctica política, en el más alto sentido de la expresión». Sin duda, hubo en relación a su obra una valoración con retaceos, donde se minimizó su completa dimensión hispanoamericana y el aporte que efectúa al idioma castellano.

Vigencia del centauro

La poesía de Marechal confirma que el tiempo en este campo es completamente relativo. Claude Lévi-Strauss nos enseñó el aspecto circular del mito, donde el concepto de progreso no tiene ningún asidero. Efectivamente, no hay una línea recta en la evolución de la poesía o del arte. ¿Acaso

no decía Blake, en uno de sus proverbios infernales, que «el camino recto es el camino del progreso, pero el camino sinuoso, sin progreso, es el camino del genio»? Posiblemente, con la aparición de *El Centauro* (1940) el poeta alcanza uno de sus momentos más altos. Si bien la versificación heptasilábica realizada en octavas responde a cierta tradición en nuestra lengua, el poema crea un clima original de alto refinamiento. Al efectuar su lectura, Roberto Arlt le escribe entusiasmado: «Me produjo una impresión extraordinaria, la misma que recibí en Europa al entrar por primera vez a una catedral de piedras. Poéticamente, sos lo más grande que tenemos en lengua castellana». El elogio no es poca cosa si recordamos los nombres de los principales autores de nuestra lengua, en lo que a aquellos años se refiere: Neruda, Vallejo, que había muerto un par de años antes, Girondo, Borges, Juan L. Ortiz, etc.

Los versos finales del libro nos dicen que «en la selva profunda / se construyó el silencio / sobre firmes columnas». Pero antes de agotarse el diálogo, frente a una de las preguntas del poeta, «respondió el Centauro: / No esconde su dulzura / ni se rinde a las armas / del rigor o la astucia. // Porque sale al encuentro / de la sed que le busca: / porque su canto hiere / las orejas nocturnas». Quirón y otros centauros pasean su existencia en las praderas del conocimiento para formar al héroe. Ya no se trata de Hércules o Aquiles, sino del poeta desorientado en un mundo que inaugura la «transvaluación» de los valores, poeta que recoge la parte más auténtica del ser humano.

Antes, en los *Sonetos a Sophia* (¿y cómo olvidar los *Himnos a la noche* de Novalis, dedicados a la ya fallecida, apenas adolescente, Sophia von Kühn?), Marechal intenta encontrar, en «Del amor navegante», una tregua a la disolución: «Porque no está el Amado en el Amante, / ni el Amante reposa en el Amado (...) / Si fuesen uno, Amor, no existiría / ni llanto ni bajel ni lejanía (...). / ¡Oh, amor sin remo en la Unidad gozosa!». *Sophia* obviamente es la sabiduría por antonomasia, bajo un ropaje de mujer, o de un modo más simple, la mujer desnuda encarnando el saber y la posibilidad de conquistar, como en el viejo mito de la androginia, la unidad perdida. Señala Barcia que Marechal fue a su turno un «sabio tendedor de puentes entre lo clásico y lo contemporáneo, entre el paganismo y el cristianismo, entre lo oral y lo letrado, entre la cultura popular y la cultura académica». La reunión de elementos heterogéneos, ligados por sutiles vasos comunicantes, ha sido una de las mayores constantes de su poesía y de toda su obra en general.

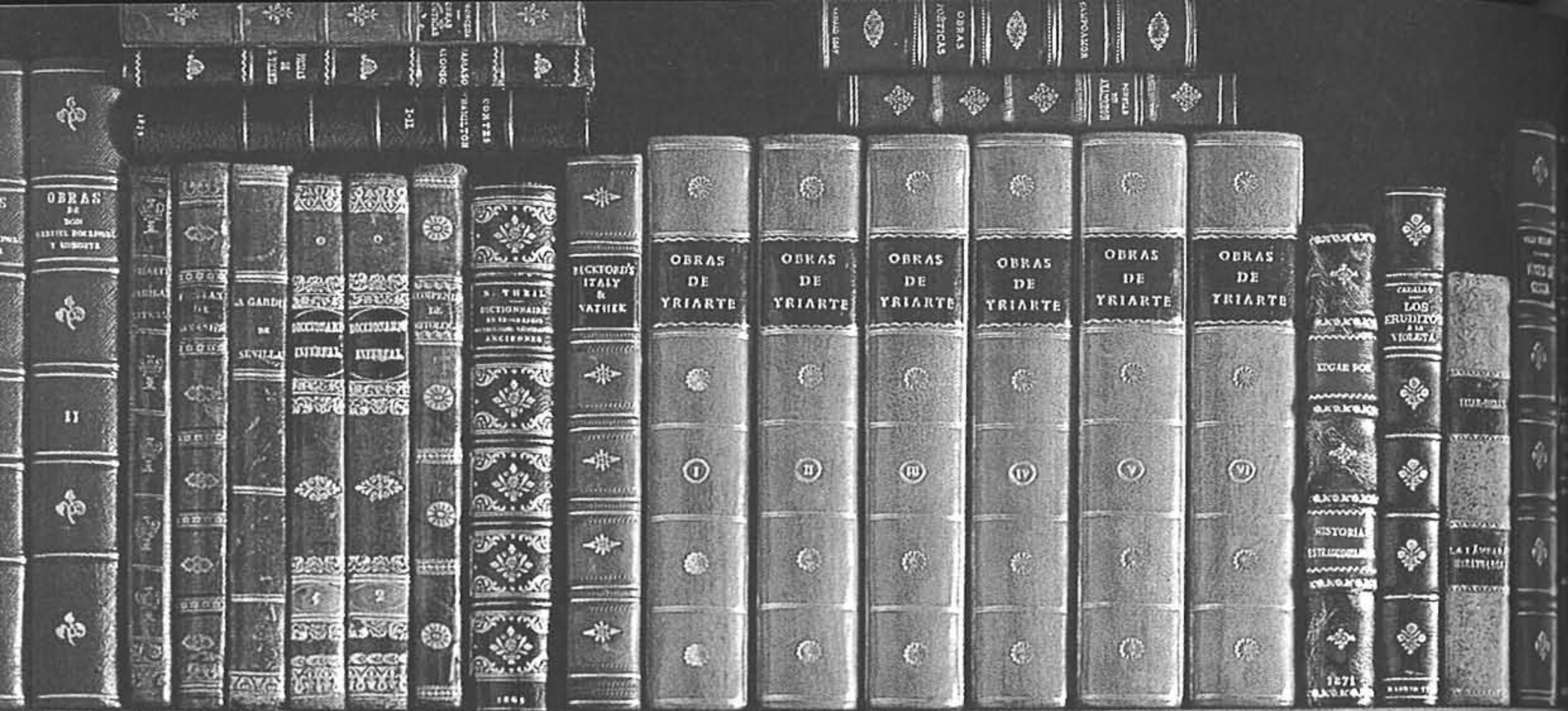
En sus últimos años estuvo trabajando en el *Heptamerón*, pero complementariamente compuso el *Poema de Robot*. Luego escribió el *Poema de*

la física y el *Poema de la psiquis*, publicados póstumamente en *Poemas de la Creación* (1979, título que no pertenece al autor); en ellos se traza una suerte de cosmogonía presocrática, o sea un develamiento del mundo por los elementos de la naturaleza y una explicación de la psiquis por la historia del yo. Con respecto al texto que recobra la invención del escritor checo, Karel Capek, en su célebre novela *R.U.R.* (1920), donde se narra una sociedad de robots, el poeta comprueba con ironía la desolación de un mundo mecanizado y tecnificado hasta la expropiación de las raíces del ser humano. Por su parte, el *Heptamerón* está dividido en siete días, donde se suceden «La alegropeya», «La patriótica», «La eutanasia», «El Cristo», «La poética», «La erótica» y «El Tedéum del poeta». El texto resume un escalonamiento que abarca un amplio espectro de significaciones. «La Patria es un dolor que aún no tiene bautismo», nos dice en el comienzo mismo del «descubrimiento» de esa región más electiva que real. En otro de los «días», el tono expositivo le sirve para aproximarnos a un ideario del Poeta, donde Elbiamor ocupa un lugar central en el desarrollo de su palabra poética, así como, guardando las debidas proporciones, Beatrice operó sobre el decir de Dante. En el poema 11 de «Didáctica de la muerte» advierte:

No reprendas a Dante, mi terrible maestro,
porque gritó una vez: Morte vilana!
Ni su Beatriz era un clavel tronchado
ni su morte vilana *era la muerte.*
Yo lo sé desde un tiempo que se apretó en racimos
y pisoteó sus uvas y fermentó en tinajas.
Por lo cual, en memoria del ceñudo italiano,
levantaré mi copa llena de un vino eterno.

En el mundo globalizado de hoy, donde el imperio de las finanzas y la técnica parece anular toda auténtica experiencia espiritual, donde la ley del mercado avasalla el sentido ético y estético de nuestras sociedades, poemas como los de Marechal emergen íntegros, porque no hace falta disponer de una inclinación deísta para comprender, con él, que «de todo laberinto se sale por arriba».

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
DICCIONARIO INFERNAL
DICCIONARIO INFERNAL
EDGAR POE
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
HISTORIAS EXTRAORDINARIAS
1871


EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
1940
POEMAS EPICOS
17
CAZOTTE
FEDERICO GARCIA LORCA
ROMANCE GITANO
A. PEREZ DE GUZMAN
A. PEREZ DE GUZMAN
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA


LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
TOMO 3
EL LIBRO DE ARTE EN ESPAÑA
OBRAS
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS
EL CORTESANO

Obras completas de María Luisa Bombal*

Quizá porque nuestra memoria propende a retener los hitos, las rupturas violentas con la tradición o la historia, solemos olvidar las voces surgidas en los aparentes interregnos entre novedad y tradición, primeros escarceos de la mariposa que se apresta a volar. La prosa de María Luisa Bombal, a caballo entre lo real y lo fantástico, es un ejemplo de esta situación en nuestras letras pues, pese a tratarse de una obra cercana al surrealismo y a la novela moderna hispanoamericana, ha permanecido durante décadas en el limbo del olvido, brumoso y recoleto recinto del que justamente empieza a ser rescatada por trabajos como el que, con rigor y esmero, ha realizado Lucía Guerra en este volumen que no sólo recoge sus cuentos completos y sus dos novelas breves sino también sus entrevistas y sus declaraciones, mostrándonos un panorama literario y humano de la autora que, hasta ahora, había permanecido disperso y fragmentado en pequeñas y casi inencontrables publicaciones.

María Luisa Bombal, criatura de sueño como sus libros, nació en Viña del Mar en 1910 y se educó en París. Regresó a América en 1931 y se hospedó durante dos años en casa de Pablo Neruda en Argentina donde entró en contacto con los miembros de la revista *Sur* (Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, etc.). En 1935 publicó su primera novela *La última niebla* y en 1938 *La amortajada.* Los bosques añosos del sur de Chile y su borrascosa vida sentimental fueron la arcilla que dio forma a sus relatos. En 1939 publicó en las páginas de la revista *Sur* sus cuentos *El árbol* y *Las islas nuevas.* En 1940 se casó con el conde francés Sainte-Falle y vivió treinta años de exilio voluntario en Norteamérica.

La prosa delicada de María Luisa Bombal, que influye plásticamente al vaivén del agua y los espejos fundiendo sueño y realidad en un mismo plano, rompe los moldes de la narrativa chilena y socava los cimientos de la novela naturalista hispanoamericana, haciéndola aparecer en nuestras letras como introductora de cierto surrealismo y la novela moderna por su tendencia a suprimir el orden lógico de los sucesos para profundizar en los recovecos misteriosos del alma,

* *María Luisa Bombal*: Obras completas, *Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997, 2.@ ed., 456 p.*

presentando una visión onírica y personal de la realidad.

Dos breves novelas y un puñado de cuentos constituyen el gran legado de María Luisa Bombal. Fue parca en la palabra, tal vez porque buscaba un lenguaje que conservara el equilibrio perfecto entre la poesía y la prosa, entre los sonidos y el silencio; un lenguaje magnético, preciso, matizado por brillantes colores.

Los personajes de Bombal, mujeres desoladas descritas en fragmentos recortados, nos hablan desde la interioridad, desde un ritmo sincopado cuyo énfasis reside en el silencio, no en la voz. Estas mujeres, ligadas a la tierra por largas cabelleras como algas sumergidas en el limo, extraen de la naturaleza la magia del saber que crece y aflora hasta la superficie vegetal, hasta los sueños y la piel.

Regina, o la protagonista dual de *La última niebla*, aunque presa de una maraña de convenciones, no transige con su suerte y encuentra en sus ficciones la forma de moldear la realidad de acuerdo con su deseo, un postigo de evasión para no morir de tedio:

> «...todo me hacía tropezar contra el recuerdo: el bosque porque durante años pasé allí mi melancolía y mi ilusión, el estanque porque desde su borde divisé un día a mi amigo mientras me bañaba, el fuego en la chimenea porque en él surgía para mí cada noche su imagen».

Brígida, la frágil niña del árbol a quien la inercia lleva a unir su vida a un anciano valetudinario, encuentra protección y compañía en el constante parloteo de las ramas de un gomero que en las noches de invierno habla de la intemperie y en las tardes de estío resguarda la casa en un ambiente sublunar como de acuario.

> «Ella se escurría de puntillas y abría la ventana, el cuarto se llenaba instantáneamente de discretos ruidos y discretas presencias, de pisadas misteriosas, de aleteos, de sutiles chasquidos vegetales, del dulce sonido de un grillo escondido bajo la corteza del gomero».

En *La amortajada*, Ana María nos permite asistir al proceso de disgregación de una conciencia en el que sentimos la muerte como un estado de expansión, no de inmovilidad. Imágenes nebulosas, fragmentadas, imponen un orden psicológico a la narración en el que vamos perdiendo la energía hasta entregarnos por completo a los ritmos cósmicos que nos atraen.

> «... y la corriente la empuja siempre lentamente y junto con ella, enormes nudos de plantas a cuyas raíces viajan enlazadas las dulces culebras, y sobre todo este mundo, parece haberse detenido y cernirse, eterna, la lívida luz de un relámpago».

En esta narración lo real y lo fantástico se acoplan mágicamente por medio de imágenes oníricas que van y vienen, mostrando la estructura de una sociedad limitada, represiva y monótona en la que la mujer se encuentra especialmente restringida.

> «... tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír, tener que cumplir el túnel de un largo verano con ese puntapié en medio del corazón».

Lo fantástico aparece en María Luisa Bombal a la vez que en Borges o en Bioy Casares. En sus relatos hay islas que emergen humeantes, recién nacidas y desaparecen sin dejar rastro, pies que caminan sobre un desierto ilimitado y frío sin hollar la arena, barcos cuyas velas no proyectan sombra, una mujer indescifrable con una excrecencia de muñón de pájaro en el hombro, extrañas trenzas rojas que originan el incendio de un bosque, un barco pirata que rueda absorbido por la escalera de un remolino y continúa viajando mar adentro entre ignotas corrientes.

El erotismo es otro de los aportes de Bombal a nuestra literatura. María Luisa Bombal, desde la sensibilidad y sin caer en los intríngulis de las implicaciones filosóficas, históricas y sociológicas de Freud, alcanzó por su prosa momentos de sutileza, vigor e intensidad erótica más allá de cualquier elaboración teórica.

> «... su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé porqué empiezo a quejarme, y no sé porqué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos».

María Luisa Bombal refleja la actitud tradicional de las mujeres en su vida, obligada al recato, la obediencia, la monotonía, pero propone alternativas: libertad para la imaginación, elaboración poética de los sueños, juegos entre la niebla hechos realidad.

Su prosa delicada, esbelta, que no cae jamás en la estridencia, reivindica la feminidad, la sensualidad refinada y el deleite de mujer, en la contemplación de su propia y bella desnudez:

> «... Entonces me quito las ropas... todas... hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles, y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque. ¡No me sabía tan blanca y tan bella!».

Samuel Serrano

La memoria excesiva*

La tarea literaria de Juan Antonio Masoliver Ródenas (Barcelona, 1939) se ha desplegado a lo largo de los años en diferentes géneros: reconocido crítico y ensayista (recuerdo muy en especial sus lúcidas y amenas reseñas en *Vuelta* y *Letras libres*), ha cultivado el cuento corto, la poesía, la novela (*Retiro lo escrito*, de 1988, y *Beatriz Miami*, de 1991, ambas publicadas en Anagrama), además de traducir al castellano obras de Cesare Pavese, Robert Coover y Vladimir Nabokov, entre otros. Estamos, pues, ante alguien tocado por el demonio de la escritura, cuya tarea participa a la vez del deseo y la fatalidad. El término «escritor» se halla de tal manera devaluado por el uso (un uso que ha dejado de distinguir entre el artículo genuino y la impostura) que tal vez fuera necesario acuñar otro término para referirnos a quienes, lejos de considerarla un adorno galante, encuentran en la palabra un instrumento de conocimiento y ahondamiento en el enigma insoluble de la existencia. Masoliver Ródenas se inscribe, en efecto, en ese linaje de escritores conscientes de que realidad y lenguaje son entes problemáticos e inestables, que ponen en duda el intento mismo de alcanzar una conclusión o una certeza. No obstante, en su caso, como veremos, el legado de la vanguardia enlaza con una actitud vital que sólo en ocasiones explicita sus relaciones con el lenguaje. En términos desde luego groseros, podríamos decir que el acento recae más sobre el fuego de la vida (en lo que tiene acaso de vivido) que en la ceniza tibia de la palabra.

Dentro del conjunto de la obra de Masoliver Ródenas, es tal vez su poesía el venero menos conocido por el lector culto, sin duda debido a su tardía aparición en ediciones casi furtivas. *El jardín aciago*, primera de sus entregas poéticas (precedida en esta *Poesía reunida* por un conjunto inédito, *Vertedero de Otaca*), vio la luz en 1986, cuando su autor rondaba los cincuenta años. No obstante, como en toda obra de valor, la poesía constituye aquí la médula de sentido de la totalidad, el centro al que se anudan con más firmeza las obsesiones e insistencias de su autor. Andrés Sánchez Robayna, en su inteligente presentación, recuerda unas declaraciones del poeta, que confiesa haber trabajado «en una serie de poemas que se aguantasen como poemas individuales y que unidos formaban un largo poema: las varias series o poemas largos deberían formar un poema definitivo que sería *el libro*». En las cerca de cua-

* *Juan Antonio Masoliver Ródenas*, Poesía reunida, *presentación de Andrés Sánchez Robayna, El Acantilado, Quaderns Crema, Barcelona, 1999, 399 p.*

trocientas páginas de esta *Poesía reunida* asistimos al ir y venir, en marea, de un puñado de obsesiones que conforman ese poema único: la infancia y los dominios familiares, el paisaje arrasado de la memoria, la llamada de los cuerpos y la pulsión violenta y transgresora del erotismo. Sobre todo ello, disponiendo un velo de exceso e irrealidad, gravita la luz enceguecida y pegajosa del Mediterráneo. La disposición de los poemas sobre la página refuerza esta impresión de continuidad y exceso: estamos, por lo común, ante largos fragmentos enumerativos, interrumpidos tan sólo por breves espacios en blanco que no pueden ocultar los ecos y repeticiones entre bloques textuales. Basta un simple extracto de *El jardín* para vislumbrar qué rasgos definen esta poesía:

> Cuando los niños lloran sobre
> los juguetes y las manos y están
> los zapatos mal y no hay luz
> en la casa de las ventanas cerradas
> es que adiós, tienen miedo en
> la puerta, corre el viento
> por la calle de los eucaliptos.
> ¿Ves aquel jardín amarillo con nísperos
> y albaricoques? ¿Se besan tu madre
> y la vecina o se hablan? ¿Por qué
> estás solo en el jardín de las hormigas
> rojas? ¿Por qué no te besaba
> las lágrimas? Vestida con escote
> y tacones y sus piernas de porcelana
> ¿iban al baile? ¿con las uñas
> y la boca pintadas se irían a besar?...

Estamos ante líneas cuya narratividad depende de ciertos usos retóricos: enumeraciones, encabalgamientos que rompen la regularidad métrica y sintáctica, yuxtaposiciones y conjunciones, interrogaciones sin respuesta... El poema finge ser relato, pero este fingimiento no supone representación directa o plana de una realidad previa. Antes bien, el poema es un producto híbrido de la imaginación y la memoria, y las escenas que recrea (su caleidoscopio de escenas) aparecen bañadas en una atmósfera onírica que mina toda pretensión de realismo; en otras palabras, la intensidad de lo presentado hace dudar sobre si aquello *sucedió* alguna vez. La misma riqueza y variedad de los referentes nombrados subraya esta atmósfera de ensueño y nos pone en la pista de una memoria excesiva, incapaz de seleccionar y aislar los datos que por sí solos reconstruirían la escena: al contrario, el recuerdo (o su potencia fabuladora) se fija en cada mínimo detalle y lo magnifica, ensartándolo en una cadena de pequeñas monstruosidades que inhiben al «yo», impidiéndole extraviarse en los predios de la nostalgia o la elegía. El lamento que suena una y otra vez en estas páginas no es tanto el que canta lo ido, como el que comprueba que el pasado excede con mucho nuestra capacidad de aprehensión.

Lo que anima este pasado, trayéndolo con fuerza redoblada hasta el presente, es la pulsión erótica. Sánchez Robayna, al hilo de una cita de Georges Bataille, relaciona felizmente el erotismo (en tanto que transgre-

sión y «exploración de lo obsceno») con el lenguaje en libertad de muchas de estas páginas. Esto es cierto, pero no termina de explicar la necesidad del «yo» de cargar el poema de referencias que en ocasiones lo abruman. Se diría que el «yo» es presa de un deseo compulsivo de posesión: las imágenes se suceden y encadenan hasta explotar (irresistiblemente) en la obscenidad o la frase procaz. Es sintomático que tales estallidos sean más numerosos en sus dos primeros libros, *Vertedero de Otaca* y *El jardín aciago*, donde el autor no siempre está en control de la materia poemática. *Los espejos del mar* y *En el bosque de Celia*, por el contrario, exhiben una mayor contención, que incluso la presencia (real, activa) del cuerpo deseado no llega a turbar.

Es claro, en cualquier caso, que la médula de sentido de esta poesía es «el recorrido/ a los escombros del amor». Su riqueza escenográfica no puede esconder el manto de desolación y podredumbre sobre el que se asienta. La belleza que ocupa a esta escritura, la belleza en que *culmina* esta escritura, es enfermiza pero tenaz. No intuye o descubre la presencia de la muerte: la contiene. De ahí su fuerza. La lúcida vitalidad de los poemas que cierran este volumen madura con cada nueva mención de la muerte, como si la pulsión erótica hallara su contrapeso en esa negrura de fondo que ayuda a deslindar una imagen de otra.

Jordi Doce

Radiografía de la virtud*

Hay muchos libros en el mercado, casi tantos como necesidades pueda satisfacer la literatura en el ánimo de un lector aficionado: novelas de toda clase, centenares de manuales de autoayuda, ensayos históricos o guías de viaje. Algunos libros sin embargo, muy pocos en realidad, surgen de un proyecto más ambicioso que el de calmar momentáneamente la sed de novedades. Es un proyecto literario que tiene que ver con el análisis y escritura del presente, de nuestro presente, de un modo inequívoco y arriesgado. Arriesgado porque los autores de esos libros tan esporádicos como necesarios se atreven a asumir el compromiso que todo intelectual tiene con su tiempo o, al menos, debería tenerlo. De modo que ejercitan su mirada lúcida y transgresora sobre las cosas que suceden a su alrededor y de la que puede surgir la discrepancia con el lugar común, con la ideología bienpensante detrás de la cual se oculta la hipocresía de siempre.

La infrecuencia de estas discrepancias, la propia dificultad de que

* *Arcadi Espada*: Raval, Del amor a los niños, *Crónicas Anagrama, 2000.*

surjan en medio de un mercado que pulveriza todo lo que es mental y estéticamente exigente, hace que cuando un libro posee esta noble ambición de pensar y escribir sobre el presente con seriedad, incluso con obstinación, su lectura no se olvide fácilmente. Estamos tan acostumbrados a leer siempre el mismo libro que la diferencia no puede pasar desapercibida.

Raval. Del amor a los niños es una de estas escasísimas obras que en castellano (o en catalán) son capaces de restituir a la literatura su utilidad y de hacernos pensar que, pese a tantas apariencias engañosas y a tanto ji, ji, ji y ja, ja, ja como nos rodea, la literatura que se hace aquí y ahora no está muerta. El autor del libro, excelente libro, es Arcadi Espada, un periodista que siempre se ha distinguido por ejercer su profesión a la intemperie, como él mismo subraya. Es decir, hablamos de alguien que huye de la palabra gastada y de los fáciles golpes de pecho sobre cuestiones conmovedoras y que, por encima de todo, no abdica de su responsabilidad profesional, que es la de proporcionar una información veraz sobre hechos que ocurren y de los cuales el ciudadano, cualquiera de nosotros, no tiene más conocimiento por lo general que el relato que de ellos proporcionan los medios de comunicación. Arcadi Espada ejerce su profesión con una pasión que parece innegociable. Y de ahí que sus libros, siempre fruto de un roce con el lugar común, no sean complacientes ni risueños, sino duros y precisos. Así es su literatura.

El Raval (arrabal en castellano) es un barrio depauperado del centro de Barcelona, en plenas Ramblas, del cual surgió a mediados de junio de 1997 un titular inquietante: «Una pareja alquilaba a su hijo de 10 años a un pederasta por 30.000 pesetas el fin de semana". Con esa noticia, seminal de todas las que fueron sucediéndose aquel verano, se abre el libro, producto de una necesidad: discernir a la vista de todos qué hubo de verdad en esa noticia que, al pasar los días, acabó transformándose en otra más contundente y espectacular: el presunto descubrimiento por parte de la policía de Barcelona de una red de explotación de menores cuyo centro de operaciones estaba precisamente en el Raval, en el modestísimo piso de uno de sus supuestos responsables. Casi de inmediato se los detuvo, y al día de hoy están todavía pendientes de juicio. Esa primera noticia, que conduce al lector al origen de lo que después se llamó «caso Raval» (como antes fue el Arny o el Dutroux), va acompañada de dos apostillas fundamentales. La primera es para advertir sutilmente que el periodista sigue teniendo la cabeza fría a pesar de la «alarma social» generada por el descubrimiento del caso y que, como cada tarde, se dispone a seguir investigando qué hay

de cierto en la información que ha saltado a los titulares de los periódicos en pleno verano. Al periodista, sigue la misma sutileza, no debe confundírsele con la acción: lo suyo es la relación de los hechos, no identificarse con ellos.

La segunda apostilla es para reparar en el error gramatical del titular mencionado. En efecto, se debe prescindir de la preposición a del complemento directo cuando otro complemento la requiere. Puede pensarse ¿y qué importancia tiene detenerse en un simple fallo en la sintaxis ante la gravedad del contenido de la noticia? Pero sí la tiene: pensemos que un escritor es alguien que otorga particular importancia a las palabras. Alguien que, como observa Elías Canetti, acaso se mueve más a gusto entre ellas que entre seres humanos, porque trabaja con las palabras continuamente, las mueve de lugar, las destrona para entronizarlas en otra parte, las lija, las pule, las palpa y las interroga y, por encima de todo, se responsabiliza de lo que las palabras dicen. El error gramatical que detecta Arcadi Espada es presagio, metáfora, de otro error mucho más serio, esta vez de naturaleza moral, que condujo al encausamiento de una serie de personas inocentes, adultos y niños, acusadas de colaborar en una red internacional de pederastia que nunca existió. El libro establece la trayectoria que va de un error a otro.

Sin embargo, ese hecho (en realidad un no-hecho) lo ignoraba el ciudadano hasta ahora mismo, cuando tiene la oportunidad de conocer la trastienda de lo que fue poco menos que un montaje publicitario: leyó o no leyó en su momento los titulares de los periódicos, pero sin duda conoció la noticia que, como todas, desapareció en la vorágine informativa. Han pasado tres años, de aquella presunta red de corrupción infantil no quedan ni los rastros y nadie se ha preguntado qué fue de la madre que alquilaba a su hijo por dinero los fines de semana. ¿Quién volvió a pensar en todo esto? Está claro que después de lo leído parece ser que Arcadi Espada no ha dejado de hacerlo desde entonces y nos presenta, implacable, sus conclusiones.

Y digo implacable porque no hay piedad hacia los verdaderos responsables. No hay lugar para ella porque unas cuantas vidas de gente modestísima, en el límite de la supervivencia en algún caso, quedaron arrasadas por una lamentable actuación policial que fue corroborada ordenadamente por todas las instituciones a medida que eran requeridas para el avance del sumario: de la justicia a los servicios de asistencia social pasando por los periodistas, todos sin decir ni pío fueron sumándose al desaguisado. Y así fue creciendo de tamaño la fractura entre la verdad de lo ocurrido: nada, o mejor nada distinto de lo que se sabía y es que unos paidófilos

muy conocidos del barrio recurrían a pequeñas argucias para estar cerca de los niños que amaban, y la mentira progresivamente construida sobre esa amarga circunstancia.

El libro se lee de un tirón y tiene momentos y personajes inolvidables (el inspector que instruye el caso, por ejemplo, y que lo abulta sobre la marcha; o las asistentas sociales envueltas en un halo de virtud que apesta a indiferencia) . Pero al tiempo que la tensión del relato crece y crece, el ánimo del lector puede ser cada vez más inquieto. En primer lugar, al ir comprobando la falta de fundamento de las acusaciones policiales. Y porque dichas acusaciones se hacen en nombre del bien y de la virtud, cuando son precisamente los que están ahí para protegerlos–es decir, policías, jueces, asistentes sociales y periodistas- los que en esta historia causan el infortunio a diestro y siniestro. Y la sensación inmediata es la de comprender el desamparo del individuo ante las instituciones: si en lugar de desarrollarse en la dirección correcta éstas lo hacen en la equivocada, estamos perdidos. O no del todo, siempre que haya personas dispuestas a enfrentarse a ellas si es necesario. Es tremendo pensar que bastaba con que alguien hubiera hecho bien su trabajo para que el «caso Raval» se archivara de inmediato, simplemente porque nunca hubo tal caso. Lo que sí había era un cierto estado de psicosis colectiva que explica la llamada telefónica de una vecina del barrio a la policía acusando a un hombre de abusar de un niño, aunque sin aportar prueba alguna de la acusación; y tiempo después, las vacilantes confesiones de tres niños asustados.

Sin embargo, Arcadi Espada no juega a los detectives para construir un *thriller,* ni tampoco es un moralista que nos quiera adoctrinar. Se limita a exigir, a veces muy airadamente, un sentido a la lectura que hace del sumario, y a contrastar la información que contiene. Y convierte esa atenta lectura de un sumario judicial en una obra literaria.

La trayectoria que describe un proyectil es una parábola. En literatura, la parábola es una forma narrativa que ofrece una doble lectura: la primera, es un relato; en la segunda, su sentido es otro. El libro sobre el caso del Raval y su lamentable y bochornosa falta de fundamento, se cierra sin disipar en lo más mínimo la inquietud generada en el lector. Muy al contrario el atropello parece a punto de surgir de nuevo en la última página como fruto de una inercia poderosa, y por ello mismo la potencia de su parábola aumenta. En mi lectura, el relato de Espada tiene una aplicación inmediata y es la de pensar que muchas de las ocupaciones que pertenecen a la rutina diaria sólo pueden salir bien si se actúa en ellas con extrema precisión. Esa precisión habla de nosotros.

Anna Caballé

Ramón*

El genial Ramón no tuvo suerte en vida con la edición de sus obras completas, debido precisamente al carácter prolífico de su literatura. En vida aparecieron en la editorial AHR de Barcelona en 1956 dos gruesos volúmenes en papel biblia, y antes unas *Obras selectas* en Madrid, Plenitud, 1947 en diez volúmenes, y luego otra en AHR en 1971 de 1034 páginas. Todo ello confiere un singular valor a esta gigantesca empresa que la editorial Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg ha abordado, edición que se realiza bajo la pulcra dirección de Ioana Zlotescu, y que en este momento llega a su ecuador con la publicación de los diez primeros volúmenes de los veinte de que constará la obra, que se terminará en un par de años aproximadamente si todo va bien. Hay que apoyar esta empresa desmesurada y magnífica, como todo Ramón lo fue en vida y obra. Y tan sólo cabe reprochar que los volúmenes no hayan aparecido sucesivamente por orden cronológico, quizás porque se ha ido buscando el impacto de venta con las obras más reconocidas de Ramón en primer lugar.

Los anteriores volúmenes publicados, distribuidos temáticamente en espacios narrativos son: los I y II que realizaban una interesante investigación y recopilación de textos de la revista *Prometeo*, con escritos desde 1905 a 1912 y teatro de juventud –un teatro ingenuo pero delicioso, por cierto–; los III, IV y V que abarcaban lo que se denomina *Ramonismo*, que abarcaban ya obras como *El Rastro* –singular amor de Ramón por Madrid, constantemente recreado en su obra–, *El circo, Senos, Greguerías, Muestrario, Libro nuevo, Disparates, Variaciones, El alba* –todo desde 1914 a 1923–; los volúmenes IX y X denominados *Novelismo*, que incluyen sus obras maduras de narración entre 1914 y 1928, con *El Doctor inverosímil y otras novelas* y *Cinelandia y otras novelas* –quizás estos dos volúmenes IX y X contienen lo mejor de lo publicado hasta ahora en estas obras completas–; el volumen XV bajo el título de *La ciudad* sobre Madrid, un leitmotiv maravilloso en Ramón –recuérdese su bellísimo texto sobre las farolas madrileñas en *El novelista*–; y el volumen XX con *Escritos autobiográficos* –otro interesante registro temático en hombre de tan intensa vida– que contiene *Automoribundia*. Recientemente se ha publicado el libro sobre Velázquez que escribiera Ramón, por Galaxia Gutemberg/Círculo de Lec-

* *Ramón Gómez de la Serna,* Obras completas *volumen XI,* Novelismo III. Novelas cortas y cuentos para niños (1921-1932), *edición de Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg, 1999, 827 pp.*

tores y el Ministerio de Educación y Cultura Dirección General de Bellas Artes, en hermosa edición no venal, conmemorativa del IV centenario del nacimiento del pintor.

En fin, todo un interesante bocado para lectores inteligentes, porque precisamente ahora que muchos escritores buscan la venta fácil y se adaptan al mercado al que se esclavizan de por vida, Ramón fue capaz de *crear un público lector*, hacer que éste le amase, le siguiese y se adaptase a su peculiarísimo modo de concebir y practicar la literatura, que va mucho más allá de la greguería. Los ramonianos crecen de día en día, enamorados de su peculiar modo de concebir la literatura, plena de imaginación, belleza e ironía. Es Ramón autor para un lector inteligente y abierto.

Se ha dicho por parte de la crítica que la novela de Ramón la constituye una sucesión dsperdigada e inconexa de greguerías, pero ello es inexacto. Por un lado creo que la greguería no es lo más valioso de Ramón, aunque con estos destellos de imágenes contribuyó por otro lado a cimentar la metáfora renovadora de los miembros de la generación del 27, como reconocieran en su momento Luis Cernuda y José Bergamín en textos que hoy se olvidan.

Por otro lado, Ramón es el genial autor de obras tan impresionantes como hoy injustamente olvidadas. Pienso en *El hombre perdido* –a destacar su prólogo acerca de las novelas de la nebulosa–, *Cartas a las golondrinas, Cartas a mí mismo*, *Nostalgias de Madrid*, su deliciosa biografía sobre Valle Inclán y en general sus *Retratos* entre los que destacaría el emocionante que dedica a Oscar Wilde entre un largo etcétera. Pero, como puede comprobarse por los relatos contenidos en este libro que ahora comento, el volumen XI de sus *Obras completas*, sus relatos no carecen de lógica, sino que poseen una *lógica imaginativa, intuitiva*, diferente.

El lector interesado podrá comprobar cómo los relatos cortos que componen este volumen XI nos aportan la clave definitoria de la estructura del relato ramoniano. Estos cuentos están constituidos por capítulos, y pienso que cada uno de ellos puede considerarse como un universo autónomo, un cuento acabado en sí mismo. Estos capítulos autónomos giran como planetas alrededor del pequeño universo que viene constituido por la obra en sí, cuyo título es importante para compender el tema. De este modo la escritura de Ramón da vueltas y vueltas alrededor de un tema general, siempre de marcado carácter lírico –por ejemplo, en este volumen el leitmotiv de las acacias, en otro lugar las golondrinas etc.– El texto se compone así de pequeñas piezas líricas autónomas constituidas por cada capítulo. Y dentro de esos capítulos aún hay moléculas líricas más diminutas: las series de

greguerías y ocurrencias que enlazan unas en otras al hilo del tema general recurrente que se analiza desde todas sus posibles perspectivas. Todo un prodigio de construcción imaginativa que va más allá de la lógica racionalista, y que posee *otra lógica propia*, otra forma de engarce más intuitiva, más imaginativa, constituyendo un discurso peculiar de singular composición y único valor literario.

No creo por tanto que haya falta de construcción en Ramón, sino una *lógica interna* marcada por el peculiar desarrollo de un tema general que nos descubre ya el título de la obra, y luego pequeñas partículas que giran orgánicamente alrededor: como capítulos alrededor del tema, y dentro de los capítulos como destellos de imaginación con sus pequeñas aportaciones líricas, que recogen un modo de percepción hipersensitiva de la realidad cotidiana a la que se salva de la banalidad y la rutina por medio de la imaginación.

Por otro lado Ramón no se repite nunca, frente a la falsa afirmación que se ha hecho al respecto por parte de algunos críticos. La estructura de su discurso puede ser generalmente la que antes he señalado, pero las variaciones son infinitas e inagotables, como su riquísima imaginación.

Si añadimos la intensidad de su lenguaje, que tanto fascinara a poeta tan inteligente y sensitivo como Octavio Paz, su lenguaje tenso y delicado que aúna lirismo e imaginación, tenemos ya un retrato básico de su literatura que puede disfrutarse especialmente en estos relatos cortos del volumen XI que comentamos de sus *Obras completas*, en donde se ponen de manifiesto los entramados de su peculiar construcción del discurso literario.

Entrando ya de lleno en dicho volumen, destaquemos que contiene la deliciosa novela corta *La malicia de las acacias*, donde se manifiesta el amor de Ramón por la fascinante superficie de los objetos de lujo, muy en la línea de los años 20, una época que aún está por descubrir y que creo representó el momento más intenso para la literatura, la música –clásica y popular–, la filosofía y el arte, de todo el recientemente abandonado siglo XX. Es un texto que nos aporta una continua sorpresa en cada página. Ramón aparece aquí como un escritor moderno, escueto, con descripciones diferentes, propias, en las que el detalle cotidiano se eleva y se dignifica a la cima de lirismo. Con personajes humanísmos y entrañables pese a su breve diseño sumario, a veces casi caricaturesco. Con el gran tema de Ramón: la Mujer, el amor y sus avatares sentidos con ironía inteligente.

Se contiene también *Seis falsas novelas*, donde se trata de superar el concepto de novela –otro aspecto interesante y recurrente en el intento narrativo ramoniano–. Allí se lee: «La Falsa Novela es otra cosa que la novela falsa o que la falsificada,

y la suprahistórica es otra cosa que la novela histórica» (p. 231). Y finalmente: *El dueño del átomo*, *La hiperestésica, Cuentos para niños* y *Otros textos.*

Son todos relatos difícilmente asequibles de otro modo para el lector actual que sabrá agradecer esta espléndida edición de Ioana Zlotescu, autora de unas útiles notas a la edición que se contienen al final de cada volumen de los citados. De este modo se permite la lectura para un público no especializado, pero compatible también con el rigor filológico que caracteriza las ediciones de Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg, pienso por ejemplo en las obras completas de Baroja debidas a José-Carlos Mainer, o las de García Lorca de Miguel García-Posada. Cada vez son menos las editoriales que se atreven a la empresa admirable de publicar ediciones fiables de obras completas de autores de relieve, lo que constituye una posibilidad única para el lector para descubrir por sí mismo las bellezas de textos no resaltados suficientemente por la crítica: un nuevo modo de sorpresa en la lectura.

Esta edición contiene por tanto, al final, unos valiosos apéndices en el que se incluyen fragmentos suprimidos de las novelitas mencionadas, las referidas notas a la edición de Ioana Zlotescu, y fichas bibliográficas. La revisión de textos ha sido hecha por Juan Pedro Gabino. Pura Fernández ha coordinado la documentación. Y José-Carlos Mainer como asesor. Una empresa loable y admirable para una edición, la de estas obras completas de Ramón, de singular valor literario –por los textos de Ramón– y filológico –por el cuidado con que se ha realizado dicha edición.– A destacar el bellísimo prólogo de Francisco Nieva a este volumen, que constiuye un auténtico poema crítico, muy revelador de las claves líricas de la obra de Ramón. La imaginación de Nieva comprende muy bien la imaginación de Ramón.

Por ello creo que Ramón Gómez de la Serna es el escritor de más profundo y original surrealismo que se ha escrito en prosa española. Aunque su surrealismo es diferente, propio, personal. Por ello también podría tal vez afirmarse que vivió y sintió el surrealismo sin ser en realidad surrealista.

En fin, quiero indicar que escribir sobre Ramón es compartir una emoción con un público lector cada vez más amplio, cada vez más joven por otro lado, que crece de generación en generación. Es participar de la emoción que comunica la obra literaria pura, auténtica, que permenece en el tiempo más allá de la superficialidad de las modas banales de cada momento. Animo a este público al esfuerzo de conseguir esta espléndida edición de sus obras completas. Las del autor probablemente más moderno e imaginativo del siglo XX español.

Diego Martínez Torrón

Vida del diarista*

Va siendo una costumbre que a principios de año Trapiello dé a las librerías su diario de escritor metódico y disciplinado. Esta vez el título es de puesta de largo: la materia está tan cerca de un entendimiento humano de la vida que se da de bofetadas con el redoble de tambor del título. Es el octavo tomo de su diario, *Salón de los pasos perdidos* –toca hoy el del año 1994– y esto es una desproporción cabal, innegable, cuando tan pocos escritores españoles o europeos han aspirado a una lectura así de fiel por parte de lectores incluso leales.

Conviene explicar un poco poqué este diario se puede leer sin que se sienta uno intimidado por la extensión ni la previsible monotonía de lo que deben ser ya unas tres mil páginas. Pero, ¿tres mil páginas de qué cosa? ¿Qué mete ahí este hombre para que un editor prepare una hermosa edición y dístribuya el libro y algunos incautos sigamos leyéndole las cosas particulares?

La primera respuesta es doble: está aprovechando un género de intimidades para contar cosas casi siempre públicas (de su vida doméstica o de la de los demás) y está haciéndolo con lógica y actitud de narrador de brevedades sin aparato, fingiendo no saber que sabe narrar. Esa peculiar comprensión de la intimidad está hecha de metáforas de sí misma, de exterioridad y vidas ajenas. Incluso la propia vida asoma como vida vivida por otro, como si contase el episodio que le han contado, como si retratase el retrato de otro. Trapiello ha sabido que escribir un diario es acercarse a la literatura sin ofenderla, sin agredirla, sin violar sus profundidades *magmáticas, enigmáticas y abisales.* Pensó que era un modo de engañarla, y construyó entonces un personaje, el narrador, hecho de nimiedades humildes y casi ningún orgullo de voz, buscó autorizar la tarea del escritor en la humildad y la modestia, el tono bajo y a veces lírico, dúctil con el exabrupto y el ataque verbal, pero también desenvuelto.

Pero, ¿un diario no habla de la intimidad, no se puebla de confidencias, de cosas privadas muy metidas en el corazón? ¿No le acecha a un diario la amenaza de la obscenidad sentimental? A los de Trapiello no, y es que el subtítulo que ha puesto al ciclo completo («Novela en marcha») dice mucho de un modo de entender el diario que no es desleal al género, pero sí quiere reinventarlo, que es lo que está haciendo aunque sin armar ruido. Reinventarlo con la constan-

* *Andrés Trapiello,* Los hemisferios de Magdeburgo, *Valencia, Pre-Textos, 1999, 466 pp.*

cia confiada del que busca una voz que camufle la ambición real que hay en el escritor: reinventarlo consiste en contrariar la expectativa de un diario íntimo y hacerlo de una arcilla fundamentalmente narrativa, buscarle a la realidad cotidiana el enfoque novelesco, aprender a contar episodios inanes como revelaciones significativas de la vida común, explorar la vida con los ojos puestos en su validez literaria y encontrar el tono amortiguado que permita anudar una detrás de otra la quisicosas de una casa en un lugar remoto –Las Viñas, en Extremadura–, algún zipi-zape urbano y letraherido, vidas ajenas sintetizadas en dos o quince páginas y algunas aficiones estables o algunas amistades presentes desde el principio. Están ahí la escritura de sus libros y la presencia regular de los amigos (Juan Manuel Bonet o Ramón Gaya), las rebuscas en bibliotecas y libreros de viejo; está el crecimiento de sus hijos y está la placidez ordenada de una vida burguesa que casi se avergüenza de su pacífica calidez. Es una prosa que habla de la realidad escuchada y vivida desde un obervatorio personal, sensible y afinado, muy afinado en el estilo. Quizá Trapiello está redactando sin saberlo un estupendo testimonio de lo que significa en alguna de sus esquinas la posmodernídad como respuesta desacomplejada (aunque ofensivamente bautizada) al presente: el epigonismo consciente de sí mismo puede convertirse en cauce literario original, buscado y construido con armas y convicción, sin miedo a caligrafiar episodios sabidos porque en ese territorio barojiano ha encontrado paradójicamente su voz más propia.

Y una cosa más aún, un poco temeraria y quizá prematura. Pero me parece cada vez más visible que también tienen evolución de género estos diarios y que en alguna medida ha sido la respuesta de muchos lectores cautivos, los del propio gremio (escritores, editores, poetas, críticos), la que ha ido modificando las medidas de este diario. La propia vida también, desde luego: sabemos ahora mucho más de un padre y dos hijos de lo que sabíamos antes, y sabemos hoy mucho menos de su vida de letra y sociabilidad literaria. ¿Ha dejado de ir Trapiello a presentaciones de libros, no ve gente, ya no tiene opinión sobre la climatología del patio? Simplemente, ha variado la proporción de los materiales y ha tendido a desestimar la jarana y el cachete privado, o la malicia en clave, como materiales de su diario, que se va haciendo más familiar y más rutinario: la rutina grata de lo conocido y la multiplicación de los matices. No están ausentes, desde luego, las líneas de veneno, pero el peso de esas cosas es cada vez más leve –y no sé del todo si es bueno o malo. Quizá la disminución del desplante o la anécdota malencarada podría compensarla el razonamiento más abstracto o el

análisis meditado: ¿pertenece a otro tono literario una reflexión sobre poética de la novela, sobre la incuria de la crítica, sobre el mercado como bendición o infierno del escritor, sobre la sabiduría narrativa de éste, sobre el atropello inmotivado que ha vivido aquel, sobre las concesiones de uno mismo a uno mismo? A un diario quizá no le sobre su punto medido de especulación teórica, ese punto de abstracción reflexiva que no sea necesariamente lírica, ni se limite sólo a enunciar el pretexto y dejarlo quizá para otro género o subgénero (el artículo periodístico, el ensayo extenso).

Sigue en pie y entera la eficacia del tono narrativo, su naturalidad aprendida, y la viabilidad de un modo de entender el diario que está cercano a la crónica lírica y personal, no de la intimidad recluida y aprensiva sino de la vida vista y oída. Si algo de eso es el periodismo, también del periodismo como género literario viven los diarios de Trapiello: no informan de las cosas pero se nutren de las cosas pequeñas, los sucesos y accidentes que sirven para adueñarse de la realidad y mirarla casi siempre con la pasión retraída del escéptico, el humor ensordinado del cínico y el disimulo del mirón reservado. Y a eso se le llama construir un personaje que es narrador, y ese narrador es el protagonista de estos diarios.

Jordi Gracia

La celebración del número*

«Cada uno elige el escritor que quiere ser», reflexionaba Sartre.

Desde hace un tiempo considerable, la producción da Alberto Laiseca (Argentina, 1941) –y acaso el autor mismo– se ha colocado bajo la advocación de la excentricidad, y ha actuado en rigurosa consecuencia. *Los Sorias* es una novela de mil trescientas cuarenta y dos páginas precedida por un prólogo de Ricardo Piglia que sólo puede ser leído seriamente en clave humorística. En ese prólogo se informa que *Los Sorias* tiene mayor número de páginas que *Ulises*; es, por tanto, «más grande». Seguramente sin proponérselo, Piglia ilumina con este comentario ocasional una de las claves que contiene y transciende el texto: la pasión (compulsión) por el guarismo, que lleva al autor en un momento de su texto a calcular que mil doscientas horas equivalen a setenta y ocho mil minutos, los cuales al cabo redundan en cuatro millones seiscientos ochenta mil

* Los Sorias, *Alberto Laiseca, Simurg, Buenos Aires, 1998, 1342 p.*

segundos. Si a primera vista la progresión es gratuita (e infantil: propia del niño al que su padre le ha regalado la primera calculadora), también ofrece su prolijo repliegue ideológico, coincidente con el socorrido sintagma del más crudo liberalismo: «los números cierran», sutura que va mucho más allá del «contenido» de esos números. En ese sentido, lleva razón Piglia: *Los Sorias* es más grande que *Ulises*, tal como lo indican los números de ambos textos.

Pero no es la numérica la única relación que se puede establecer entre los dos libros. Laiseca intenta, con menos fortuna que el original, el maridaje joyceano entre palabras distintas: «horriblebasta», «estratofortalezas», «cazacarbonizadores» o «El vocablo 'pulular' está infravicesubcorrectísimamente usado», rasgo estilístico al que se le suma el uso del superlativo: «superespantosas», «refinadísimas», «simplificadísimo», «impresionante»; acaso sean estas características las que le otorgan al texto un registro de fábula infantil contada en un tono grandilocuente.

La novela narra los seculares enfrentamientos entre los Sorias y los tecnócratas. Hay un país llamado Tecnocracia cuyo jefe es una déspota llamado Monitor. Todos los habitantes de Tecnocracia se llaman Iseka; todos los habitantes de Soria, Soria. Si en libros anteriores de Laiseca –*La hija de Kheops*, 1989; *La mujer en la muralla*, 1990– el carácter monumental de la trama daba cuenta de un análogo aliento narrativo, *Los Sorias* opera por una lógica de acumulación gratuita. Algunos capítulos dentro de la estructura general (9 y 12, por ejemplo) son viñetas que parecen no tener otro fin que el aditivo: sumar para establecer la diferencia con el texto de Joyce.

Pero la paradójica ventaja que ofrece *Los Sorias* respecto a cualquier otra novela reside, justamente, en su extensión: es un texto del cual se puede decir todo y también todo lo contrario, y sostener ambas posturas con idénticos argumentos. La novela cuenta que un personaje, Enrique Soria, ha escrito un poema del cual se conserva un verso y medio: «Las nubes gasas son, son, son;/ todo lo que...». Todos coinciden en afirmar que este poema perdido es el mejor de su producción. La lógica de esta *boutade* es implacable: no hay mejor poema que el perdido, no hay mejor novela que la inédita o la que se propone como imposible de leer. Tal, *Los Sorias*.

Laiseca remeda lo que en Roberto Arlt es adjetivo (las malas traducciones: «bergantes», «follones», «menguados golfos») resignando lo sustancial, que no reside en el estilo ni en el argumento sino en algo que lo transciende: la necesidad de fundar un universo ficcional para decir algo del orden de lo necesario, de

ahí la tan mentada «fuerza» –a falta de mejor nombre– de la prosa arltiana. Por el contrario, esta suma de páginas de Laiseca tiene la marca de lo contingente. A diferencia de la fecundidad del absurdo (basta releer a Jarry), el disparate por el disparate mismo se diluye y agota en su propia reiteración, perdiendo la poca o mucha eficacia que pueda comportar; una frase sirva de muestra: «y en el acto –vaya uno a saber por qué– su ira desapareció». Esta notable ligereza coloca al narrador en un espacio donde prima la impunidad –si nada se debe explicar, de nada debe responder el texto; se puede, pues, escribir sin consecuencias– y al lector en un espacio de incómoda complacencia –debe creer y asentir, a riesgo de ser acusado de no saber «entrar en el juego ficcional».

A estar por numerosos comentarios –que, por supuesto, se comentan, no se escriben, engrosando la trama de lo que «se dice»–, la obra de Laiseca consiente una lectura alternativa y en clave: sus supuestas desprolijidades, sus desconocimientos gramaticales, sus faltas de concordancia verbal son el fruto acendrado de un espíritu burlón que se complace en desconcertar a ingenuos. La Cábala aconseja: «No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo».

Osvaldo Gallone



América en los libros

Poesía completa, *José Lezama Lima, Alianza Editorial, Madrid, 1999, 590 pp.*

«Esta edición ejemplariza el juego. El más serio juego de armar lo armado. Aceptar lo que podía haber sido inaceptable y por eso mismo se acepta. Posible por imposible. Creíble por increíble. Gozo de Lezama. Delicias del tormento». Son las palabras de César López, responsable del orden, prólogo y notas de este volumen. Tal vez porque Lezama prefiere deslizarse hacia la tierra más húmeda, el párrafo de López es un buen resumen de sus intenciones como geógrafo de la poesía lezamiana. Perpetuamente denso, el esfuerzo literario del cubano despierta intereses dispares. Como quien dibuja el perfil de su era, va extendiéndose por capas, hundiéndose en la materia que se ha dado la tarea de inspeccionar, y en su recorrido etiológico descubre la causa y ánimo del cosmos, el vínculo de correlación y oposición que permite interpretar los recuerdos de la especie, ya estén sepultados en la memoria libresca o en el concilio de la marea.

Para vincular de inmediato el desciframiento a la lectura, Lezama planea una intersección de mitos que cada uno de los convocados puede vislumbrar desde ángulos diversos, disponiendo en su amalgama barroca la serie de nociones intermedias, descentradas, que contribuyen a dictar el programa de lo mágico universal. Algo hay de oráculo y de puente en toda esta sobreabundancia, doblemente refractada. Con todo, el poeta posee una isla, una patria que puede señalarse, un territorio en el cual cobran sentido vibración y rugosidad, erudición culterana y rendido secreto. Por eso, para acceder a su esencia, habla así de sus raíces: «Sólo los cubanos podemos pasar del colibrí 'al tiempo hermoso en que murió mi hermano', de Federico Milanés. Esa tendencia muy nuestra de convertir en un Edén el tiempo transcurrido con los que ya están muertos. Es el tiempo hermoso, en que conocemos una totalidad de dichas, roto por la muerte, pero disculpado por ese tiempo hermoso y que es el único al que de verdad le reconocemos hermosura» (Tomamos la cita de otra colectánea de Lezama: *La materia artizada*, 1996).

Es muy de agradecer que la floresta se ordene literariamente, con todo el aditamento crítico que la oportunidad requiere. Componen el volumen los libros *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945),

La fijeza (1949), *Dador* (1960), *Fragmentos a su imán* (1977) y varios poemas aislados que, alcanzando la plenitud de expresión se añaden a los que ya divulgó la *Poesía completa* impresa por Letras Cubanas en 1985. Quien corrige, comenta y diseña el método de la edición, el poeta César López, acaba de ver publicado su *Tercer libro de la ciudad 1990-1995* (La Habana, 1999).

Mitos y leyendas del Amazonas, *selección e introducción de Nahuel Sugobono, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1999, 86 pp.*

Esta breve antología permite rastrear, a través de su adaptación de viejos escritos de Barbosa Rodrigues y Couto de Magalhaes, el universo mítico de los aborígenes del Amazonas. El tomo forma parte de la heterogénea colección *Érase una vez... Biblioteca de cuentos maravillosos*, diseñada con primor bibliófilo por José J. de Olañeta. De ahí que la entrega se ajuste al carácter de una serie donde conviven las leyendas nórdicas, el cuento infantil, las narraciones orientales e incluso el relato céltico de autores como Yeats. En su mayoría, se trata de versiones parciales del repertorio folclórico universal, de extensión y tema muy diverso. Claro que la lista revela una notoria fidelidad al paisaje indígena americano, más allá de la conmemoración o el recuento antropológico. Conviene añadir que, a despecho del color y riqueza de todo este material, su común denominador del indio es coherente con la mitología ecologista y con ese patrón de remozado trascendentalismo teosófico que ha dado en llamarse Nueva Era. Entiéndase bien, no hay en la serie productos ocultistas (de hecho, rescata fuentes como E.S. Curtis), pero sí es indudable que más de uno de sus títulos se añade a una moda –o revuelta confusión– cargada con el tesoro espiritual de los pueblos exóticos. Desde tal perspectiva, vale la pena recordar el objetivo del volumen que motiva estas líneas. Un objetivo que declara Nahuel Sugobono para rectificar las deficiencias del progreso: «Hoy, cuando cada vez más aceleradamente el Amazonas está siendo devastado por la invasión de las grandes industrias (y con él las tribus aborígenes), se hace más necesario que nunca volver nuestros oídos a estas antiguas narraciones plenas de una espiritualidad tan faltante en nuestros días». He aquí la fibra del modelo, tan bienintecionado como distante de la obertura escrita por Lévi-Strauss para sus *Mythologiques*.

Después de haber alzado la llama ecológica, el compilador resalta la naturaleza oral de los mitos, lo cual viene a justificar una posible pérdida de frescura, subrayando el tono

de reverencia que sugiere la materia. Se inicia con ello un diseño legendario de las comunidades amazónicas que, superando objeciones, agradará principalmente a los lectores más jóvenes. Aunque percibamos cierta mengua de su valor documental por el hecho de no incluir anotaciones científicas, claro se ve por todo lo escrito que obras como ésta inciden en la necesaria comprensión de las culturas indígenas.

Germán Arciniegas, *edición de Consuelo Triviño, Ediciones de Cultura Hispánica, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1999, 254 pp.*

A la hora de recalcar la figura de Germán Arciniegas (Bogotá, 1900-1999), publicando su condición humana de pensador, conviene abarcar los diversos costados de su ejercicio intelectual, tan lúcido y polémico, vasto y, al tiempo, sólidamente encastrado en el ser americano. «Ocurre –decía Sartre entre otras insistencias– que un hombre nunca es un individuo; más valdría llamarlo un universal singular: totalizado y por eso mismo universalizado por su época, la retotaliza al reproducirse en ella como singularidad». Imposible no relacionar la cita con el prolífico autor colombiano, de quien ahora se publica su antología, editada con singular habilidad por la escritora y ensayista Consuelo Triviño (Bogotá, 1956), responsable asimismo de una introducción de claro enfoque, donde se analizan el contexto histórico de Arciniegas, su vida e ideas políticas, la obra que acumula y su germinativa incidencia.

Triviño pone el acento en el horizonte social y político del que proviene el pensador y dentro del que es cabalmente comprensible su programa de ensayos, erudito, liberal y humanista. Porque, a juicio de la editora, constituye un rasgo esencial de Arciniegas «descubrir la magia de los acontecimientos que hicieron posible el hecho americano, desde su concepción hasta su realización –aún en proceso–, pues América es para él una realidad inconclusa, es decir, un ensayo». Vuelto a lo americano, la mayor dimensión del volumen está, por consiguiente, en ese proyecto vivaz, revestido de incertidumbre. No en vano, los intereses y valores normativos, las disputas y fuerzas de integración muestran sus diferencias en ese margen irreductible y problemático que es la realidad ontológica. En desquite, según se expresa en la introducción, Arciniegas redimensiona lo propio, huye de las generalizaciones y proclama su placer de ser distinto, inclasificable.

El cuerpo de la antología lo constituyen seis apartados. Consuelo Triviño ha encontrado en cada uno

de ellos las notas esenciales del pensador. Gracias a ese esfuerzo, la selección cubre casi todos sus estratos: «Concepciones filosóficas», «Concepciones políticas», «El concepto de la historia», «La polémica con Europa», «América como paisaje» y «América como posibilidad». Así modulada, esta compilación de la obra dispersa de Germán Arciniegas constituye una lectura substancial para quien desee conocer con mayor profundidad su pensamiento.

Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936, *Emilia de Zuleta, Ediciones Atril, Buenos Aires, 1999, 137 pp.*

A propósito del exilio español en América hay una rica bibliografía. Se recordará que por lo que toca al bando de los filósofos disponemos de las precisas indicaciones de José Luis Abellán en su libro *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939* (Fondo de Cultura Económica, 1998). Y ahora, pese a las incertidumbres que sugiere un fenómeno tan complejo como la diáspora intelectual, cabe añadir al conjunto la monografía de la profesora Emilia de Zuleta (Buenos Aires, 1925), analista del tema en otros volúmenes de su obra, como *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (1983). Con fino criterio, la autora desglosa en este caso las escalas del destierro español en Argentina, eligiendo la esfera literaria como núcleo de su indagación.

Menciona la investigadora dos versos de Alberti: «Siempre esta nostalgia, esta inseparable / nostalgia que todo lo aleja y lo cambia». Palabras para aclarar el episodio melancólico que suele sufrir el transterrado. En todo caso, un detalle que se explota metódicamente para simbolizar tan íntimo desgarro, como una presunción ya conocida. Así esbozado, el ciclo exige observaciones más agudas y pertinentes, y obras como la de Zuleta contribuyen a ello con argumentos serios. A su juicio, es preciso abandonar las generalizaciones para sondear cada exilio de forma individual, dado que todos ellos, aun acarreando una circunstancia común, poseen atributos originales. Particularmente reveladora resulta la trayectoria de Arturo Serrano-Plaja, cuya situación e implicaciones quedan descritas en el libro con una envidiable capacidad de síntesis.

Por la diferente hondura con que llega a calar, el destierro en la Argentina es observado como un episodio distinto, inmerso en las antiguas y tupidas relaciones entre aquel país y España. Unas relaciones que se ven dominadas por fenómenos como la emigración y el continuado intercambio intelectual y artístico (la lengua lo permea

todo), y que se revelan enormemente fructíferas, pues disponen «el clima preparatorio para el gran éxodo». En el curso de la investigación, además de perfilar a los autores expatriados, se describe el medio receptor, el cual ofrece más de una particularidad, sobre todo en lo que concierne al mundo editorial y las revistas literarias, de tan generoso enlace con el transterrado. Juego de reflejos, lo que la obra de Zuleta interpreta finalmente es «la dimensión de los retornos como horizonte real o imaginario de todos los exilios». Rozando la naturaleza íntima del fenómeno, *Españoles en la Argentina* amplía el campo de reflexión y nos facilita una visión más clara de aquel proceso, signo de tantas proximidades y lejanías.

La traducción, *Pablo de Santis, Ediciones Destino, Barcelona, 1999, 204 pp.*

Con trama de corte misterioso, Pablo de Santis (Buenos Aires, 1963) plantea una novela donde viene a sumarse a las continuidades borgeanas que proliferan en la literatura argentina. Al menos, eso da a entender el modo en que el joven escritor explora un dominio cubierto por su homenajeado en más de una oportunidad. Por fortuna, la competencia del novelista no pretende una cristalización consensuada y operativa del discurso de Borges, sino un diálogo personal, poliédrico, afiliado a nuevas magnitudes, resuelto con nitidez de estilo. Quizá por esto, acaso debamos aceptar que lo decisivo en esta pieza no es tanto el juego erudito como el modo en que reaviva lo oscuro, la percepción exploratoria de un secreto intemporal. Para De Santis lo importante es la conjetura que desata la fantasía del lenguaje. A riesgo de menoscabar su originalidad, estos planteamientos confirman lo dicho sobre el modelo borgeano. No obstante, el resultado último es un libro estimable, por momentos referencial (¿acaso no lo es todo escrito?), pero estructurado con aguda personalidad literaria. Aquello que plantea el relato no dejará indiferente al lector. El narrador, Miguel De Blast, cuenta su viaje a Puerto Esfinge, donde es invitado a un congreso sobre traducción. El mar, las gaviotas y los elefantes marinos proyectan la falsa armonía del lugar. Mientras, los congresistas enfatizan su distanciamiento de la naturaleza rebuscando la matriz de las lenguas artificiales. El encuentro del protagonista con dos personajes, Ana y Naum, desencadena un pleito apasionado que se desajusta con la paulatina aparición de congresistas muertos, marcados con una moneda fuera de circulación (la seña es precisa: una moneda puesta en la boca de los muertos, para cruzar el Aqueronte). Por complicar la

intriga, cierta relación con dos versos del *Infierno* dantesco, dos líneas incomprensibles que, se insiste, no pertenecen a ningún idioma conocido. Una es de orden diabólico, «Pape Satan, Pape Satan Aleppe», y la otra se debe a Nemrod, artífice de Babel, que la pronuncia en el canto XXXI del *Infierno*: «Raphèl mai amècche zabà almi».

Acá el autor tiende una trampa, pues la dantología considera el linaje de ambos versos y no desestima la opción árabe. Sin embargo, como novelista, prefiere el misterio. Refiriéndose a esta incógnita, Umberto Eco afirma en *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea* (1993) que «los diablos hablan la lengua de la confusión». Por su parte, Miguel Asín Palacios incluyó estas palabras en *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919): «Por algún tiempo se supuso en Dante el conocimiento de las lenguas semíticas, del árabe o del hebreo, singularmente (...). Hoy parece predominar entre los dantistas la opinión de que con tales versos Dante se propuso sencillamente ensartar unas cuantas sílabas que no hiciesen sentido ni formasen palabras de lengua alguna conocida. Pero también se confiesa que en ellas, sobre todo en las palabras puestas en boca de Nemrod, hay algo de semítico». Aun así, todo ello no parece ser obstáculo para que De Santis invente un pretexto más caprichoso.

Veronika decide morir, *Paulo Coelho, Planeta, Barcelona, 2000, 229 pp.*

Desde *El peregrino de Compostela (Diario de un mago)* (1987) hasta la novela que tenemos entre manos, la producción literaria de Paulo Coelho (Río de Janeiro, 1947) se ha sostenido en la cresta de la estadística editorial: traducida a cuarenta y tres idiomas para interesar a veintitrés millones de lectores, ha generado un patrimonio personal que ronda los veintisiete millones de dólares. Obviamente, el fluminense es uno de los quince autores vivos más leídos del planeta, lo cual no sorprende a la vista de los nueve millones y medio de ejemplares que se vendieron de su novela *El alquimista* (1988). No aburriremos al lector con otros datos referentes a su mercadotecnia, enriquecida no hace mucho con un CD-ROM y una página *web* de vertiginosa consulta. En Coelho la percepción de esas cifras está ligada a una vieja moda, cuyo primer brote, el *hippismo* neoprimitivo, coincidió con el colapso de ciertas glorias y esperanzas en el mundo adinerado. Como se ve, toda esa necesidad de hallar respuestas de naturaleza espiritual ha impulsado negocios muy heterogéneos. Se incluye entre ellos la literatura terapéutica, destinada a reparar el ánimo de los lectores mediante fórmulas de relajación, reglas de conducta intuitiva y, a título exótico, usos y fórmulas de patente oriental.

Podríamos decir esquemáticamente que Coelho ha sabido comprender que la narrativa puede competir con ese tipo de oferta. De hecho, su interés no se limita a conseguir la amenidad del relato para acceder a un público extenso. También pretende alimentar la esperanza y la nivela sin sobresaltos con su lema espiritual.

Acuciado por esa doble intención, Coelho plantea en *Veronika decide morir* un modelo argumental idóneo. La joven protagonista pretende suicidarse, pero fracasa en el empeño. Despierta en un centro psiquiátrico y allí descubre que durante el coma originado por los narcóticos, su corazón sufrió graves daños. Es más, pronto dejará de palpitar. Así, al verse condenada con inexorable precisión, Veronika tendrá que apañárselas para descubrir el sentido de su vida.

Solidario con quienes abarcan el ciclo de las penas, el escritor brasileño, entre líneas, da cuenta de las fases que aquéllos pueden poner en práctica para salir a flote. Al cabo, en un mundo en constante mudanza no han de faltar los personajes como él, que propongan la visión intuitiva como único modo de huir del espanto. De efectuarse el consolador –y extraliterario– propósito, *Veronika decide morir* permitirá a los lectores interrogarse sobre su propia conducta, y adquirir nuevos ánimos para de ese modo calibrar en su justo valor cada nuevo día de vida. Dicen los que saben que así se va escribiendo la memoria.

Monsieur Pain, *Roberto Bolaño, Anagrama, Barcelona, 1999, 171 pp.*

En el relato que titula «Sensini» (*Llamadas telefónicas*, 1997) el escritor chileno Roberto Bolaño desliza un modelo imitable de supervivencia: enviar el mismo escrito a varios certámenes literarios, enmascarado con un título diferente para que el jurado no advierta el truco. En un comienzo, lo sabemos, el ficticio detalle se tradujo en actos: hacia 1981 o 1982 Bolaño logró con *La senda de los elefantes* el premio de novela corta Félix Urabayen, otorgado por el Ayuntamiento de Toledo. Se trata del mismo libro que poco antes, con rótulo distinto, había merecido una mención en otro certamen y que ahora –perseverar es definirse– publica en Anagrama, confesando la anécdota en contraste con su crecida popularidad.

Más allá de la importancia personal que atribuye al volumen, su autor pone el acento en la ambivalencia del reflejo literario, construido bajo los sarcasmos de la historia y, seguramente por ello, nutrido de referencias y también de lo que Barthes llamó biografemas. El sentido es claro: Bolaño se inspira en figuras reales con razón estratégica,

instaladas ya en el texto donde adquieren desarrollo y proclaman la mezcla del mortero (al girar las categorías de lo verificable y lo ficticio, cada una ofrece una faceta de la realidad que compensa las deficiencias de la otra). En esa oscilación, parece seguir el dictado de Monterroso: «Uno debería ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio». Para ello idea prolongaciones tan cercanas a su ingenio como Arturo Belano, y otras de máscara disímil, como Pierre Pain, el mesmerista que protagoniza la intrigante novela que comentamos.

Conviene decirlo: Pain es el eje de una secuencia falsa. Para miniaturizar cuanto es fruto de la inventiva, la nota introductoria resalta que casi todos los hechos narrados ocurrieron en la realidad. Una tarde de 1938 este hipnotizador recibe el encargo de sanar a un hispanoamericano que ha comenzado a hipar constantemente. A partir de esa línea, Pain irá indagando en los detalles de agonía que rodean al enfermo, «un poeta, aunque muy poco conocido, y pobrísimo». El poeta no es otro que César Vallejo, corroído por su circunstancia parisina. En esta búsqueda de sentido, descubrimos los sentimientos de Pain hacia la dama que le ha encomendado la cura, madame Reynaud («Pensé que era muy hermosa y que yo era muy desdichado», llega à comentar). Con pulso misterioso, siguiendo la titubeante dirección de sus pesquisas («Todos los días amanezco a ciegas», dice un poema de Vallejo), el narrador/protagonista dialoga con fantasmas, robustece la sospecha y, tarea bien difícil, percibe una gran amenaza en la cual se confunde la enfermedad misma. En ello parece adueñarse de unos versos de *Trilce*: «Vosotros sois los cadáveres de una vida / que nunca fue. Triste destino. / El no haber sido sino muertos siempre».

A modo de conclusión, la obra incluye un epílogo de voces. Como advertirá el lector, la fórmula narrativa de este apéndice recuerda vivamente uno de los textos más felices de Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996).

Inglaterra. Una fábula, *Leopoldo Brizuela, Alfaguara, Madrid, 2000, 403 pp.*

En 1986 Leopoldo Brizuela (La Plata, 1963) añadió al rico depósito de la literatura argentina su primera novela, *Tejiendo agua*, escrita en esa edad en que aún se propicia el desarrollo de una personalidad ilustrada. No mucho después agregó un poemario, *Fado* (1995), y dos colectáneas donde, también a su manera, diversos autores analizaban el ejercicio literario, nutriendo de paso sus márgenes: *Cómo se escribe un cuento* (1992) e *Instrucciones secretas* (1998). Cierto es que a este

currículo de Brizuela no le faltan muestras irrecusables de vocación narrativa, como la voz que ordena y manda frente al papel. Pero la contraprueba de su fermento creativo no se advierte tanto en sus historias anteriores como en esta voluminosa *Inglaterra*, valorada con el Premio Clarín de Novela 1999.

A poco que afinemos el análisis, es manifiesto el fondo matriz de esta *fábula*, donde se sustenta su orden histórico e imaginario, cumpliendo el principio de verosimilitud en un marco que no refuta toda una serie de acontecimientos reales. Tengamos la certeza de que así, mediante un movimiento continuo, la copia reemplaza la obra original, y la cronología se difumina, condicionada por una absurda memoria que no distingue lo genuino de lo apócrifo. Es como si, ayudado de su erudición copiosa, Brizuela hubiera movido las gradas inferiores del método retrospectivo, cambiando la verdad por la necesidad de creer. Y el resultado es una crónica cuyo detalle se pierde en lo vago, pero que al tiempo afronta cuestiones de muy vasto alcance, referentes a la transculturación, el papel especulativo de los mitos y el palimpsesto que define lo literario en una sociedad compleja. Detalles que cimentan el valor de esta pieza que nos es presentada por el autor mediante la yuxtaposición de cartas, diarios íntimos y testimonios, tanto más incisivos cuanto más precisa huir del apelmazamiento el narrador destacado en primer plano.

A través del juego de voces y multiplicando los puntos de vista, Brizuela comprime un período de varios siglos en cinco actos. Es así como el viejísimo *ona* Waichai desanda su memoria hasta llegar a mediados de 1914, cuando la Condesa de Broadback, propietaria y maestra de pista del gran circo inglés *The Great Will*, decide culminar su gira americana en la Patagonia. Hay en esta evocación una voluntad de saber: el acorazado que transporta a los artistas pone proa a Tierra del Fuego, pues allí es donde los protagonistas han de comprender el nombre de su destino. Así está perfilado el punto de partida: imposible representarlo sin la presencia de Shakespeare (irrumpe *La Tempestad*) y el intertexto de Darwin, Isak Dinesen, García Márquez y otros huéspedes de la expresión fueguina.

Guzmán Urrero Peña

Los libros en Europa

Cien niños, *Juan Carlos Suñén, Cátedra, Madrid, 1999*

Cuando Jean Luc Godard dice que el *travelling* es una cuestión de moral, recuerda algo que, aunque obvio, en ocasiones se olvida: el arte o la escritura implican un compromiso con la realidad, pero, considerando que la realidad es también una construcción (si hay algo que necesite la fe y la creencia es el conjunto de saberes y estructuras ideales que sostienen el conocimiento de lo real), la justicia y la justeza de la representación es el problema é(sté)tico clave. El «cómo» de la expresión forma parte del «qué» y en la coherencia entre ambos reside la validez y profundidad del texto. Cada obra genera su propio equilibrio y su problema. Toda poética es una construcción moral.

En *Cien niños*, de Juan Carlos Suñén, el poeta relata la experiencia compartida con niños en un centro de acogida. La convivencia es una voluntad de compañía, el compromiso, sin embargo, obliga a no fingir un conocimiento imposible: «Es fácil tropezar con el grito del otro. Lo difícil es siempre conocer su dolor. Pero no lo buscamos por amor, no lo curamos por amor. Así ahondamos en cada precio, sin mezclar nuestras vidas con sus vidas. Y ellos saben, así, que también pueden abandonarse un rato. Que nadie va a soplar sobre su pizca secreta». La cercanía no supera la inevitable otredad.

La prosa de Suñén dispone la observación de los niños atenta a la necesaria distancia para que el punto de vista de quien mira no invada hasta la anulación el espacio de individualidad y misterio del observado. Prefiere un cierto grado de «alejamiento intelectual» ante el peligro del paternalismo, el egotismo y la traición de las palabras y sus imprevistos sentidos: «Charlamos sólo lo prudente, ni siquiera con todas las palabras (navajas, música, vencejo), las pocas que compartíamos.

Y sonreía sin pestañear, como el que sabe que podría matarte, que sólo tiene tu desventaja».

Observación más tiempo: los argumentos se vuelven imágenes, diálogos y gestos, expuestos y analizados en un discurso meditativo. Emplazado como testigo y parte, tras un modo atento de mirar, el poema refleja la trama escueta de las notas surgidas desde la reflexión, restos ordenados de la experiencia de los días. Opiniones, juicios y dudas empastan el discurrir elíptico, a modo de diario, de las efímeras

impresiones de ese inabarcable memorándum: «Junto sólo fragmentos cada vez más rompibles».

Las revueltas del pensamiento exceden el cuerpo del poema, de manera que la lectura se detiene en las notas a pie de página donde el autor añade disgresiones, explicativas o complementarias, unas; laterales o transversales a la línea de argumentación, otras. Aunque provocan interrupciones y pausas en la continuidad del poema, estos añadidos a pie de página no aumentan el distanciamiento, en definitiva, lo importante es lograr cierta lucidez en la confusión («Aquí lo intrincado es andanza, consistencia lo oscuro»), lo esencial es darse cuenta de algo, establecer relaciones, confiar en la espera, la ignorancia, la mirada del otro.

Dirigida por la voluntad de retratista de rostros en fuga, la cadencia de la respiración se va yendo en períodos largos de enunciación en los que se integran voces, reflexiones pretéritas y valoraciones del presente. La mezcla de perspectivas, tiempos y lenguajes intenta captar la impureza del tiempo, las explicaciones imaginadas y la extrañeza de las relaciones de los adultos y los niños, de los niños entre sí. Son retratos incompletos en los que se alude a ellos sin identificarlos con nombre alguno, de manera que ese anonimato les preserva, en parte, de convertirse en personajes, les abre a una autonomía fuera de su condición imaginaria, de su valor de cambio y de signo: «Y tan claro el estorbo de estos pequeños, su condición de materia. También es éste un callejón sin salida.

Pero casi cien niños pueden vivir en él».

Enfrenado a su análisis, el sujeto poético pone en cuestión su propia identidad, contempla las huellas que en ella dejan esos niños que caben en su escritura, con una incertidumbre que sana: «Ha ido cambiando mi cara, hay un rictus: algo entre el asco y el rencor, maduro, disimulado por el bigote. Cuando sonrío se desdibuja».

El día tensa la cuerda de la conciencia, me refiero también a la jornada de trabajo, la que funda una cotidiana escisión que se instala como intermitencia constante de lo que llamamos «modo de ser», que tanto tiene que ver con la palabra y el gesto. *Cien niños* muestra momentos repetidos de transición en que el ritual diario deja entrever lo que hay detrás de los usos y costumbres: «Llegan del colegio en grupos. Unos pasan de largo o saludan apenas con un gesto cansado. Otros piden su mimo, y algunos entran enseguida a por su buena palabra. Los mayores esperan una lisonja que sirve.

La palabra es segura, recompensa a sus nombres como la densidad al tiempo. Los muchachos traen algo que referir».

Que los detalles puedan modificar ideas preconcebidas, que la agudeza proceda de la autocrítica, son valores que atesora esta obra de Juan Carlos Suñén, que os ofrece una hermosa e inteligente descripción del desconcierto. «Finalmente sonríe, da un golpe en la carcasa y pone en marcha el juguete diciendo bien muy bajito. Y cuando sueña el trueno se le ilumina el rostro. Como si hubiese alguna relación».

Alfonso Fernández García

Isabel la Católica. Su vida y su tiempo, *Peggy K. Liss, traducción de Javier Sánchez García-Gutiérrez. Revisión final del texto Inés Azar, Editorial Nerea, Madrid, 1998* .

Peggy Liss es, además de una gran historiadora, una excelente narradora y seguramente por ello su biografía de la reina Isabel la Católica (1451-1504) no fascina solamente a los historiadores profesionales sino a cualquier lector interesado. Gracias a la excelente traducción, el libro conserva en su totalidad el encanto en la versión española. Pero Peggy Liss no solamente sabe narrar, sino que además nos ofrece con su *Isabel la Católica* un libro que corresponde a las expectativas que hoy se tienen de una biografía: P. Liss habla de los hechos más importantes de la vida de Isabel la Católica, de la imagen que ésta tenía de sí misma y también de la que sus contemporáneos tenían de su reina, y en definitiva de lo que significaba «ser rey/reina» en la segunda mitad del siglo XV.

Si bien la autora sigue el orden cronológico de los hechos, este orden se interrumpe en varios puntos importantes, como la guerra de Granada, el tratamiento de las minorías religiosas o el «decubrimiento» de América, tal y como lo requieren estos problemas complejos. El libro se divide en tres grandes partes («La princesa», «La reina» y «Camino al Imperio») que están acompañadas de un prólogo titulado «Una embajada a Egipto: 1502» y un epílogo con el título «Desaparece una reina ...» En el prólogo la autora nos cuenta el viaje a Egipto de Pedro Mártir, humanista italiano y consejero de la reina, y nos acerca a la idea de cómo Isabel quería ser vista ante el mundo y de cómo un intelectual de la época quiso retratar a su reina. A través de la descripción de Pedro Mártir, llena de admiración por Isabel, P. Liss carga su proyecto biográfico con energía nueva, en el sentido de Stephen Greenblatt, y entabla de esta manera una fascinante conversación con una época remota. En el epílogo la autora llega a la siguiente conclusión: «El amor conyugal, los lazos de familia y el deseo de obrar como monarca ejemplar son las claves de la historia de Isabel».

Los factores más importantes en la vida de la reina quedan resumidos en esta frase que convence al lector tras la lectura de las 346 páginas anteriores.

Para reinar como monarca ejemplar Isabel se vio enfrentada a muchos y graves obstáculos que P. Liss describe muy bien: por un lado los problemas dinásticos y políticos en su juventud (factores estructurales de finales de la Edad Media también en otros países europeos) y por otro los cambios sociales y económicos que deben ser vistos en estrecha relación con la vida política de la época. La autora no solamente nos brinda un relato de los hechos y un análisis de los factores más importantes, sino que también consigue transmitirnos una visión contemporánea que nos permite captar la mentalidad de hombres y mujeres que vivieron un cambio profundo en muchos ámbitos de su vida. De esta manera P. Liss nos hace comprender, por ejemplo, que la venganza significaba para Isabel y sus contemporáneos un método legítimo para restituir el equilibrio perdido.

Isabel la Católica es un libro audaz y su autora no intenta evitar aspectos delicados que tienen que ver con las muchas crueldades cometidas en su nombre durante la guerra de Granada y la expulsión de los judíos, a causa de la actividad llevada a cabo por la Inquisición o con motivo del fallido asesinato de su marido Fernando. P. Liss no huye de la cuestión de la responsabilidad o culpa individual y personal de la reina en estas atrocidades; la autora no elige el camino más facil de muchos historiadores que evitan tales cuestiones alegando que un pasado tan remoto como el fin de la Edad Media constituye algo completamente diferente que no debe ser juzgado desde el punto de vista moral actual. P. Liss intenta, por el contrario, mostrar un personaje histórico y una época através de su propia *Weltanschauung* (su propia visión del mundo) y esta descripción nos conduce a un entendimiento de la época, y con éste necesariamente, a un juicio del carácter de la reina que en este caso es complejo y matizado. Aunque la autora reconoce la «culpa» personal de Isabel y su papel en las atrocidades cometidadas en su nombre, resulta imposible pasar por alto la fascinación que ella siente por esta mujer famosa. Muchas veces el lector puede incluso notar la admiración que la autora siente por esta reina en cuya vida se unificó España, se «descubrió» un «Nuevo Mundo» y se acabó la época de una convivencia más o menos pacífica entre varias culturas y religiones en un espacio geográfico. Es probablemente esta admiración de P. Liss la que ha hecho posible el estudio de todas las fuentes necesarias para preparar y escribir un libro tan rico en detalles históricos.

P. Liss no solamente describe la vida de Isabel la Católica; también da amplio espacio a las personas que la rodearon: su marido Fernando, sus consejeros Hernando de Talavera, Pedro González de Mendoza y Francisco Jiménez de Cisneros, sus hijos e hijas y su yerno Felipe, llamado «el Hermoso», el primer Habsburgo en España.

El libro de P. Liss no es una dura obra historiográfica, ni una recopilación de textos de archivo hasta ahora desconocidos; no. Se trata más bien de un trabajo que se basa en los resultados de la historiografía más avanzada y que combina estos conocimientos con una visión e interpretación nuevas de las crónicas y textos «literarios» escritos durante la propia época de Isabel. Las descripciones de los cronistas y autores contemporáneos como Fernando del Pulgar, Gómez Manrique, Juan de Mena o Alonso Fernández de Palencia ocupan un lugar destacado.

Peggy Liss termina la nota preliminar de la edición castellana con las siguientes palabras: «Es posible que los especialistas cuestionen mis muchas variaciones o revisiones de la interpretación canónica. [...] Es un comienzo.» Mas habría que añadir que estas variaciones y revisiones de la vida de Isabel la Católica son de gran interés y que si de un comienzo se trata, éste es un comienzo fulminante.

Christopher F. Laferl

Las raíces del romanticismo, *Isaiah Berlin, edición de Henry Hardy, traducción de Silvina Marí, Taurus, Madrid, 1999, 226 pp.*

Estos textos recogen las conferencias leídas por Berlin en la londinense BBC en 1966 y 1967. No quiso publicarlos porque estaba preparando un libro sobre el romanticismo que, como la casi totalidad de sus proyectos del género, nunca concluyó. Ahora Hardy las exhuma y cabe felicitarlo, ya que se trata de un guión muy eficaz de cuanto Berlin podía decir sobre el tema, sin innecesario aparato de erudición y con la amena fluidez que convierte su lectura en una experiencia inesperadamente deliciosa.

Berlin obtiene del romanticismo una de sus convicciones fuertes: los ideales humanos son variados e incompatibles, y su conflicto se resuelve por las malas o las buenas, por la guerra o la tolerancia. Esta tensión es también la del romanticismo, que anuncia su consecuencia fascista y su herencia liberal. Fascismo: imprevisión, azar, irracional curso de la vida revelado por el caudillo. Liberalismo: diálogo y pacto.

Históricamente, el romanticismo berliniano es un movimiento germánico de reacción contra el imperialismo francés surgido de la revolución de 1789. De ahí su gesto antiilustrado. La vida se torna un objeto artístico y se evade del control racional y científico. La sociedad deja de ser

mecánica y legal para convertirse en orgánica y vital. No hay nada universal ni existe algo llamado humanidad. Sólo pululan las tribus, las razas, las naciones entendidas como circuitos cerrados de inmanencia. Curiosamente, Berlin encuentra que uno de los dos grandes predecesores del romanticismo, junto con Herder, es Kant, filósofo de la Ilustración por antonomasia. Kant, con su noción de la naturaleza como inabordable, irreductible, amoral y enemiga de lo humano, provee a los románticos la imagen de la Naturaleza sabia y maternal, omnipotente e intocable, que será la base de algunos mitos privilegiados: el genio incomprensible, la lejanía exótica, el buen salvaje, la madre patria.

En otros aspectos, como la lógica de lo infinito, Berlin recoge investigaciones anteriores (Benz, Benjamin, etc.) y las armoniza con su propio discurso. Subraya que sin el romanticismo no seríamos lo que somos, o sea existencialistas, hombres sin religión, sin apoyos indiscutibles, vagabundos de un universo conjetural e inconmensurable, libres y angustiosos dueños de un destino que no tenemos e intentamos inventar, ya que el saber sólo se puede conquistar por medio de una acción intensamente sentida desde la sinceridad.

Admirable cuadro de sabidurías, estas conferencias nos definen y, desde luego, definen a Berlin en la medida en que fue un romántico engendrado por el iluminismo, un defensor de la razón y la tolerancia en un mundo (Borges *dixit*) bajamente romántico, entregado a cultos subalternos del suelo, la sangre y los muertos.

Por tierras de España. Bocetos literarios de viajes (1851-1852), *Archiduque Maximiliano de Austria, emperador de México, edición y traducción de Karl Rudolf y Miguel Angel Vega, Cátedra, Madrid, 1999, 223 pp.*

Más que romántica (obviamente: es tardorromántica) resulta la figura del autor, un príncipe sin principado, afecto a la caricatura y a las ciencias de la naturaleza, que se enamoró de una princesa brasileña destinada a morir joven y tísica, se casó con una princesa belga destinada a morir provecta y chiflada, viajero y explorador, protagonista de la alocada aventura de convertir a México en un imperio centroeuropeo progresista y utópico, en nombre de la remota fundación de América a cargo de los Reyes Católicos, antepasados de la dinastía habsbúrgica, muerto ante un pelotón de mestizos y eternizado por un óleo de Manet disperso en tres copias más o menos iguales y distintas.

Antes de reinar (imperar, por ser más precisos) el archiduque hizo un viaje en torno al mundo y anotó sus impresiones con prolijidad. La parte

dedicada a España compone este amenísimo volumen, aunque conviene delimitar su recorrido: Andalucía y algo de Levante. Germánico al fin, Maximiliano exhibe su educación artística y científica, dando muestras de conocer de arquitectura, pintura, vestimenta, historia, botánica, cría de ganado y demás apartados de la enciclopedia del buen gobernante. Inspecciona, observa, deduce pero no inventa, salvo cuando compone algún *Lied* que entrevera, romántico, con la prosa del explorador. Todo, eso sí, con cuidado literario. Vaya una muestra producida mientras visita la tumba de los Reyes Católicos: «El crepúsculo se colaba por las primeras bóvedas y un oscuro velo se iba extendiendo sobre el reino de la muerte».

España es, desde luego, la deslumbrante e inconfortable península de la avidez viajera romántica. Pero, en su caso, también, el tesoro de los fantasmas imperiales de la casa de Habsburgo, que entusiasman al futuro y endeble emperador. Hoy se nos aparecen como una trampa de la historia, pero él los fantaseó como un cortejo tutelar y majestuoso.

La sombra de Espronceda, *Diego Martínez Torrón, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 1999, 257 pp.*

El romanticismo español, tema al que Martínez Torrón ha dedicado varios volúmenes previos al presente, no deja de ofrecer motivos de relectura y sorpresa. Ante todo, por su precocidad, pues el crítico sitúa su aparición a finales del XVIII con alguna página de Quintana. Luego, por su variedad ideológica y estética, unificada por una sensibilidad que se convierte en *organon* del saber.

Espronceda ejemplifica como nadie esta múltiple propuesta romántica. Es el ala izquierda del movimiento, un republicano que no dista mucho de las ideas socialistas y anarquizantes de su tiempo. Esta pregnancia ideológica lo conduce desde una primera querencia neoclásica hacia la elocución revolucionaria y una mirada que se dirige a los marginales y al exotismo de los perseguidos. Finalmente, el desajuste –tan romántico– entre la subjetividad ideal y el mundo histórico lo empuja al desencanto, al *spleen* metafísico, el enviscamiento en la soledad y la elegía de los amores muertos.

Este repaso esproncediano ha obligado a Torrón a examinar una frondosa bibliografía, tanto crítica como biográfica, y a desbrozar rutinas y tópicos. Le interesa la actualidad del romanticismo más que su historia, su impregnación en el surrealismo y la cultura *beat* más que una arqueología de vestimentas y enfermedades. Espronceda sale bien parado, tanto como quería Juan Ramón, que lo ponía al

frente del batallón romántico europeo, subordinando a Byron y Shelley.

En otro orden, una revisión del romanticismo español impone una paralela maniobra de relectura histórica, en cuanto el siglo XIX propone fórmulas de identidad nacional y sangrientas crisis de integración. De ahí la utilidad derivada de estudios como el examinado.

Concierto de una vida. Memorias del maestro Rodrigo, *Eduardo Moyano Zamora, Planeta, Barcelona, 1999, 286 pp.*

Joaquín Rodrigo (1901-1999) es el involuntario autor de la música española más conocida en el mundo, el *Concierto de Aranjuez*. Su popularidad le ha valido una austera gloria y también algunas tropelías en forma de (in)adaptaciones. La fama es un gran malentendido y el caso Rodrigo lo prueba una vez más.

A desbrozar estos encontronazos entre el sentido y el hecho se dedica el libro de Moyano Zamora, compuesto en parte con documentos y en parte con fictas memorias del músico, redactadas por el responsable en primera persona, a partir de conversaciones con el compositor.

Un padre tiránico, que nunca aceptó que su hijo fuera músico y prohibió a la madre que asistiera a sus estrenos, debió soportar que su niño, ciego desde la más tierna infancia, se empecinara en su vocación y la llevara a cabo. La voz de la madre fue el sonido conductor en la noche del mundo, donde apareció otra voz, la de Victoria Kahmi –cuya familia turca tampoco aprobó su matrimonio con el músico español y ciego– que lo acompañó durante sesenta años.

Escrito con admiración y simpatía, el libro contiene una cuantiosa información sobre la carrera de Rodrigo, su vida familiar, sus amigos, maestros y viajes por ese mundo que nunca pudo ver y que escuchó con atención y enriqueció con inesperados sonidos. No faltan las reflexiones teóricas, entre las cuales la más decisiva es ésta: no hay música neoclásica en España porque no hubo clasicismo; sí, en cambio, puede haber música neocastiza porque hubo casticismo. Y eso es lo que intentó Rodrigo con su obra: recobrar viejas tradiciones modales y tonales de la música española, partiendo de la fórmula del moderno nacionalismo, es decir prestando oído a España desde Francia. Así consiguió este ciego una música plena de colores que soporta ser canturreada y silbada por todo el mundo. O, como precisó Manuel Machado en versos que le dedicó en 1943: «Así tú de este mundo inenarrable/ el alma y luz percibes...».

Las realidades en que vivimos, *Hans Blumenberg, traducción de Pedro Madrigal, introducción de Valeriano Bozal, Paidós, Barcelona, 1999, 173 pp.*

Esta miscelánea de Blumenberg, mayormente compuesta por conferencias y otras intervenciones orales, muestra algunas recurrencias y obsesiones de su pensamiento. En el caso: el desacuerdo actual entre el hombre y la naturaleza, la pérdida del sentido de la naturaleza como destino humano, el conflicto sofístico entre discurso y verdad, la necesidad fenomenológica de ir hacia las cosas mismas, la pluralidad coetánea de los mundos en que vivimos (y la crisis consiguiente de la idea de realidad), la filosofía como ciencia crítica de las trivialidades y las obviedades, la filosofía como mera descriptora de lo que hacen las ciencias particulares, la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de las percepciones y la subsecuente necesidad de la metáfora. Como apunta Bozal en su introducción, el pensamiento de Blumenberg se estructuró en torno a metáforas, en especial dos de ellas: el naufragio y la cueva. La correlación armoniosa entre el hombre y el cosmos quiebra y el hombre naufraga. Para no perecer a la intemperie, se refugia en la cueva, reino de lo limitado y lo racional ante la conjetura del «afuera».

No siempre Blumenberg desovilla con suficiencia las tramas que aborda. Por ejemplo: que el lenguaje deba dar cuenta de las percepciones supone, además, que percibimos en función de las palabras, lo que instaura una dialéctica entre el ser y el nombrar (el primero es innombrable). O el ir a las cosas mismas impone una teoría de la cosa, sin la cual no hay cosa que valga ni cosa que se encuentre y que no sea la Cosa Perdida. Que la filosofía no resuelve ninguno de los problemas que plantea no es una insuficiencia sino una tarea. La filosofía existe para problematizar y no para resolver.

En otros campos, tampoco cabría pensar que la quiebra de la mimesis en el arte es un síntoma del conflicto entre el hombre y el cosmos. El arte no mimético es una construcción cósmica lo mismo que el arte representativo. Ambos son microcosmos y se proyectan sobre el posible Cosmos que nos preocupa. Y así sucesivamente.

Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío, *Hans Mayer, traducción de Juan de Churruca, Taurus, Madrid, 1999, 418 pp.*

En 1975, el hoy nonagenario profesor Mayer se encaró con el tema de los marginales (*Aussenseiter* es el título de la obra en alemán) partiendo de una perplejidad ilustrada: la Ilustración peraltó una imagen

homogénea e igualitaria de la humanidad, la cual deja de lado a los anormales, los monstruos, los individuos excepcionales, los genios, las minorías elegidas y nada menos que el «continente negro» de la especie, la densa y opaca mujer. O Mujer, si se prefiere.

Esta ambigüedad (lo anómalo como privilegiado a la vez que denostado) se vincula con la categoría de lo sacro y su ambivalencia, tan insistentemente estudiada por la sociología francesa. Sin ir tan lejos, Mayer se limita a explorar incontables ejemplos literarios de tipificación: mujeres, homosexuales, judíos. Como siempre en él, la erudición es generosa y la casuística, prolija. Hay observaciones críticas agudas junto a simplificaciones sociologizantes, divagaciones y ejemplos de imprecisión. El panorama de conjunto no es nítido, pues se mezclan personajes imaginarios y reales, sin distinguir lo que ocurrió en la vida fáctica y lo que cristalizó en el imaginario.

El balance no deja de ser curioso. Apenas se intenta una tipificación literaria de la mujer, por ejemplo, aparecen paradigmas que poco tienen que ver, desde Juana de Arco a Salomé, de la Virgen María a Débora, de Dalila a Marylin Monroe. Lo mismo cabe decir de homosexuales (mayormente varones) y judíos. Dentro de estas categorías, tan fluctuantes de por sí, el centro y la periferia vuelven a reproducirse y la marginación se torna un proceso infinito. Siempre hay márgenes de márgenes y etcéteras de etcéteras.

En la actualidad, la sociedad permisiva ha abolido la posibilidad de marginarse y transgredir. Quizá Mayer se haya dirigido al pasado, a las voces que enmudecieron con los siglos y ahora son letra, muda y elocuente letra. Así, la Ilustración desarrolló las fuerzas humanas para dominar a la naturaleza y a los dioses, con lo cual aumentó el dominio humano sobre los hombres, divinizándolo y naturalizándolo.

B. M.

El fondo de la maleta

La casa y el huevo

El egiptólogo inglés Gardiner ha querido ver en las inscripciones de Serabit-el-Jadem, en la península del Sinaí, el origen semítico de nuestro moderno alfabeto. Se trata de unos pictogramas que representan la primera letra de determinadas palabras. En número de treinta, pueden corresponder a la colección de signos que nos permite escribir, por ejemplo, esta página. Los datos son nebulosos y discutibles, pero hay un nudo simbólico que vale la pena considerar en ellos. Los dos primeros signos son *Aleph* (contracción: *Alph*) y *Beth*. De ellos, los griegos tomaron su *alfa* y su *beta*. Andando el tiempo, nos han servido para construir nuestra palabra *alfabeto*.

Atendiendo a los símbolos gráficos que las representan, estas letras o protoletras son una casa y un huevo. La reunión puede ser azarosa, pero el azar quizá cuente con unas ocultas leyes, como quiere el verso de Borges. En efecto, entre incontables cualidades, el lenguaje escrito tiene las de ser una casa y un huevo. Una casa porque alberga la memoria, que en la oralidad es entregada al viento y en la escritura se domestica y retorna. Y es un huevo, en tanto lugar germinal de todas las cosas que pueden decirse. También en las casas germina la vida (y su hermana gemela, la muerte) porque en ellas nacen y se crían los niños que algún día sabrán escribir con aquellas treinta figuritas del Sinaí. *Se non é vero, sarà ben trovato* asegura el refrán italiano. Esta lengua cabe asimismo en la casa y en el huevo del abecedario donde habitamos y germinamos.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid)
JACQUES ANCET: Crítico y ensayista francés (Villaz)
ANNA CABALLÉ: Crítica y ensayista española (Universidad de Barcelona)
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford)
FERNANDO ESCALANTE: Sociólogo mexicano (Hondarribia)
MIGUEL ESPEJO: Poeta y ensayista argentino (Buenos Aires)
ALFONSO FERNÁNDEZ GARCÍA: Crítico literario español (Oviedo)
MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ: Crítico literario español (La Coruña)
RÁUL FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCÓN: Crítico literario español (Universidad de Alcalá de Henares)
OSVALDO GALLONE: Crítico literario argentino (Buenos Aires)
ANTONIO GAMONEDA: Poeta y ensayista español (León)
JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Universidad de Barcelona)
JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN: Profesor crítico literario español (Universidad de Córdoba)
CHRISTOPHER LAFERL: Historiador austriaco (Viena)
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba)
CLAUDIO RODRÍGUEZ FER: Crítico y ensayista español (La Coruña)
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid)
ARTHUR TERRY: Hispanista inglés (Colchester)
CHARLES TOMLINSON: Poeta y ensayista inglés (Gloucester)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid)
EVA VALCÁRCEL: Crítica y ensayista española (La Coruña)
GUSTAVO VALLE: Crítico y ensayista venezolano (Madrid)

Boletín de la INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nº 36

Lorenzo Martín Retortillo ● Emilio Castelar ● Amparo Hurtado
Alfredo Rodríguez Quiroga ● Mar Garrido ● Ricardo Rojas
Alfredo Pérez ● Eulàlia Collelldemont ● Conrad Vilanou

Director
Juan Marichal



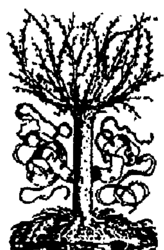
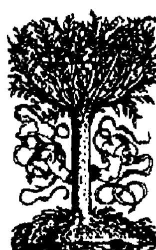
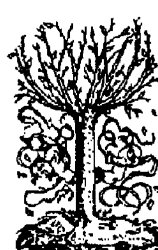
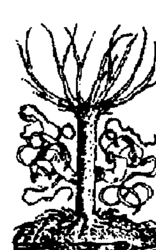
España: 1.300 ptas.
Extranjero: 2.200 ptas.

Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000 ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es/arbor/

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: arbor@csic.es

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario - USA	*Correo aéreo - USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Sobre la cultura brasileña actual escriben

Guillermo Giucci
João César de Castro Rocha
Renato Janine Ribeiro
Lúcia Nagib
Benedito Nunes
Jorge Schwartz
Ivo Mesquita



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



COOPERACIÓN
ESPAÑOLA





800 PTS.